35me ANNÉE — Nº 287 (1948)

CAHIERS DU SUD

SOMMAIRE

EXPLORATION DU PAYS DES MERVEILLES

ANTONIN ARTAUD ..... *Le Chevalier Maze-Tapis*
JACQUES-B. BRUNIUS. *Le Jabberwocky de Lewis Carroll*
GASTON FERDIÈRE ..... *Les mots-valises*

TEXTES INEDITS DE LEWIS CARROLL

•

JEAN CASSOU ..... *Don Juan, la Mort et le Comte Bébé*
JEAN-RENÉ LAPLAYNE ..... *La Ménagerie Familière*
IMRE PAZ ..... *Poèmes*

ESSAIS

CLAUDE ROY ..... *Exemplaire Vauvenargues*
ALBERT BEGUIN ..... *Jean Cayrol*

L'HOMME DEVIENT PROJECTILE

VICTOR HUGO ..... *Lettre ouverte à Nadar*
présentée par ARMEL GUERNE

CHRONIQUES

par PIERRE GUERRE, LUC DECAUNES, RENÉ NELLI,
JOE BOUSQUET, ROBERT KANTERS, JEAN CATESSON

Les Livres — Notes

176 PRge F.S 149 33 8° Z 24037

AIR FRANCE

Réseau Aérien Mondial

Un réseau de 212.600 kms
desservant 160 escales
réparties dans 73 pays
sur quatre continents.
88.000 kms par jour

Agence de Marseille : 62, Canebière

Colbert 39.17 - 18 - 19

EXPLORATION

DU

PAYS DES MERVEILLES

Pour le cinquantenaire de
la mort de Lewis Carroll

BIBLIOTHÈQUE R.I.

LE CHEVALIER MATE-TAPIS

Pour le Docteur Ferdière

J'ai un cheval — QUELQUE CHOSE DE FAMEUX ET D'au
[POIL —
Et cela me dispense parfaitement d'envier
Tous ces écumeurs de la plaine galopant à bride
[*abattue*
Qui viennent tout à coup s'écraser sur leur nez
Avec une énergie sur laquelle ils n'auraient pas
[*compté*
Et c'est — une monture en lainages tramés.

●

J'ai une selle aussi — « Comment dis-tu cela ?
AVEC DES ÉTRIERS EN SURPLUS, CHEVALIER ? »
Je ne dis pas cela — JE RÉPONDS « OH NENNI » —
Elle manque au dernier point de ce que je vous dis
C'est une selle de mouton — ET TAILLÉE
Dans une bête à toison — LA VOYONS !

J'ai un MORS *pour finir — un excellent morceau*
Comme UN JOUR *on en tâtera.*
Mais ce n'est pas à la mâchoire d'un cheval qu'on
[*le clouera ;*
Son emploi est beaucoup plus haut.
Très cher Monsieur, que pensez-vous de tout cela ?
Il est ce morceau, — LE MORCEAU *de poème que vous*
[*avez là.*

ANTONIN ARTAUD.
(*d'après Lewis Carroll*)

LE JABBERWOCKY
DE LEWIS CARROLL

Londres, Mai 1944.

Dans son livre *The Life and Letters of Lewis Carroll*, au chapitre consacré à *Through the Looking Glass*, Stuart Dodgson Collingwood, neveu de Charles Ludwige Dodgson-Lewis Carroll, écrivait:

« Lewis Carroll composa ce poème (Le *Jabberwocky*) au cours d'un séjour chez ses cousines, les demoiselles Wilcox à Whitburn près de Sunderland. Pour passer une soirée la compagnie entière se mit à jouer à écrire des vers, et le *Jabberwocky* fut sa contribution. » (1)

Ce passage, si l'on tenait compte de l'ordre chronologique observé dans ce livre, laisserait à entendre que le *Jabberwocky* fut écrit à l'époque où Carroll travaillait à *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, c'est-à-dire entre 1865, date de la parution d'*Alice in Wonderland*, et 1871, date où le poème paraît dans *Through the Looking Glass*. Collingwood ne précisait cependant aucune date. Réserve prudente, car son affirmation se trouvait partiellement démentie dans le livre qu'il publiait lui-même l'année suivante: *The Lewis Carroll Picture Book* (2).

Il y reproduit en effet parmi des extraits de diverses petites revues manuscrites, publiées par Lewis Carroll pour amuser ses frères, sœurs et amis, un texte intitulé *Stanza of Anglo-Saxon Poetry* où figure la première strophe du *Jabberwocky*, datée de *Croft 1855*. Donc le *Jabberwocky* était au moins commencé par Carroll, lorsqu'à l'âge de 23 ans il publiait *Misch-Masch*, la revue où le début du poème

---

(1) *The Life and Letters of Lewis Carroll*, by Stuart Dodgson Collingwood (Fisher Unwin, London, 1898). Page 143.

(2) *The Lewis Carroll Picture Book*, by S. D. Collingwood (Fisher Unwin, London, 1899).

R.F.

figure sous forme de manuscrit dans l'habituelle calligraphie de l'auteur. Mais ce n'est pas tout. Carroll accompagnait le poème d'un certain nombre des clés nécessaires pour le déchiffrer. Sous les vers tracés en vieux caractères anglo-saxons, il notait en effet :

STANZA OF ANGLO-SAXON POETRY

« The curious fragment reads thus in modern characters :

Twas bryllyg, and the slythy toves
Did gyre and gymble in the wabe
All mimsy were the borogoves;
And the mome raths outgrabe.

The meanings of the words are as follows :

BRYLLYG - (derived from the verb to *Bryl* or *Broil*). « The time of broiling dinner, i. e. the close of the afternoon. »

SLYTHY - (compounded of *Slimy* and *Lithe*). « Smooth and active. »

TOVE - a species of Badger. They had smooth white hairs, long hind legs, and short horns like a stag, lived chiefly on cheese.

GYRE - verb (derived from *Gyaour* or *Giaour,* a dog). « To scratch like a dog. »

GYMBLE - (whence *Gimblet*). To screw out holes in anything.

WABE - (derived from the verb to *Swab* or *Soak*). « The side of a hill » (from its being *soaked* by the rain).

MIMSY - (whence *Mimserable* and *Miserable*). « Unhappy ».

BOROGOVE - An extinct kind of Parrot. They had no wings, beaks turned up, and made their nests under sundials, lived on veal.

MOME - (hence *Solemome, Solemone* and *Solemn*). « Grave ».

RATH - A species of land turtle. Head erect, mouth like a shark, the fore legs curved out so that the animal walked on its knees, smooth green body, lived on swallows and oysters.

OUTGRABE - past tense of the verb to *Outgribe* (it is connected with the old verb *to Grike* or *Shrike,* from which are derived « shriek » and « creak »). « Squeaked ».

Hence the literal English of the passage is:

« It was evening, and the smooth active badgers were scratching and boring holes in the hill-side. All unhappy were the parrots and the grave turtles squeaked out.

« There were probably sun-dials on the top of the hill, and the "borogoves" were afraid that their nests would be undermined. The hill was probably full of the nests of "raths", which ran out squeaking with fear on hearing the "toves" scratching outside. This is an obscure, but yet deeply affecting, relic of ancient Poetry. » (3)

Mais avant de nous arrêter à ces interprétations n'oublions pas que l'auteur en donne d'autres dans *Through the Looking Glass*. On se souvient qu'au Chapitre I, peu de temps après avoir traversé le miroir, Alice trouve un livre dont le texte est retourné comme sur un buvard. En le regardant dans la glace, elle y lit le poème:

JABBERWOCKY

« Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

« Beware the Jabberwock, my son !
The jaws that bite, the claws that catch !
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch! »

He took his vorpal sword in hand:
Long time the manxome foe he sought —
So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.

And as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burbled as it came !

---

(3) On trouvera plus loin la traduction des définitions, mais je traduis dès maintenant l'explication de l'auteur :

« C'était le soir, et les doux blaireaux agiles grattaient et creusaient des trous au flanc de la colline. Les perroquets étaient tout malheureux et les tortues sérieuses poussaient des cris aigus.

« Il y avait probablement des cadrans solaires au sommet de la colline, et les « borogoves » craignaient que leurs nids fussent minés. La colline était probablement pleine de nids de « raths », qui couraient et criaient de peur en entendant les « toves » qui grattaient au dehors. Ceci est une relique de poésie ancienne, obscure, mais profondément émouvante. »

One, two ! One, two ! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack !
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.

« And hast thou slain the Jabberwock ?
Come to my arms, my beamish boy !
O frabjous day ! Callooh ! Callay ! »
He chortled in his joy.

« Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe ;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe (*).

Au chapitre VI, Alice rencontre Humpty Dumpty qui lui déclare pouvoir « faire faire aux mots beaucoup de travail à condition de leur payer un supplément ». Et comme Alice lui demande s'il peut lui expliquer le sens du *Jabberwocky*, il répond qu'il « se fait fort d'expliquer tous les poèmes qui aient jamais été inventés, et bon nombre de ceux qui ne le sont pas encore ». Elle lui dit alors la première strophe et Humpty Dumpty commente :

« That's enough to begin with », Humpty Dumpty interrupted : « There are plenty of hard words there. "Brillig" means four o'clock in the afternoon - the time when you begin *broiling things for dinner*. »

« That'll do very well », said Alice : « And "slithy" ? »

« Well, "slithy" means "lithe and slimy". "Lithe is the same as "active". You see it's like a portmanteau - there are two meanings packed up into one word. »

« I see it now », Alice remarked thoughtfully : « And what are "toves" ? »

« Well, "toves" are something like badgers — they're something like lizards — and they're something like corkscrews. »

« They must be very curious creatures. »

« They are that », said Humpty Dumpty : « Also they make their nests under sun-dials — also they live on cheese. »

« And what's to "gyre" and to "gimble" ? »

« To "gyre" is to go round and round like a gyroscope. To "gimble" is to make holes like a gimlet. »

(*) Voir page 27 la traduction française de ce poème par A. J. Brunius.

« And the "wabe" is the grass plot round a sun-dial, I suppose ? » said Alice, surprised at her own ingenuity.

« Of course it is. It's called "wabe", you know, because it goes a long way before it, and a long way behind it. »

« And a long way beyond it on each side », Alice added.

« Exactly so. Well, then, "mimsy" is "flimsy" and "miserable" (there's another portmanteau for you). And a "borogove" is a thin shabby-looking bird with its feathers sticking out all round — something like a live mop. »

« And then the "mome raths" ? » said Alice. « If I'm not giving you too much trouble. »

« Well, a "rath" is a sort of green pig: but "mome" I'm not certain about. I think it's short for "from home — meaning that they'd lost their way, you know. »

« And what does "outgrabe" mean ? »

« Well, "outgribing" is something between bellowing and whistling, with a kind of sneeze in the middle : however, you'll hear it done, maybe — down in the wood yonder — and when you've once heard it you'll be *quite* content... »

Je ne donne pas pour l'instant de traduction de ces textes sur lesquels je reviendrai plus loin en recherchant comment le *Jabberwocky* peut se traduire en français. Mais les lecteurs qui comprennent l'anglais auront déjà remarqué que Lewis Carroll entre 1855 et 1871 a légèrement varié dans ses interprétations. Rien de surprenant à cela si l'on veut bien se rappeler que le digne ecclésiastique, le grave professeur de mathématiques d'Oxford, ne se gênait pas pour se moquer du monde. Que l'on ne s'imagine pas néanmoins pouvoir prétexter de ces variations ou de ces contradictions pour jeter sur le poème un verdict d'arbitraire. La part de la plaisanterie faite, rien n'est moins arbitraire, rien n'est plus *nécessaire* que le *Jabberwocky*. On a vu apparaître dans les explications de Humpty Dumpty la notion des mots *portemanteaux*, sur laquelle Lewis Carroll s'étend quelques années plus tard, en 1876, dans sa préface à *The Hunting of the Snark:*

« Humpty Dumpty's theory, of two meanings packed into one word like a portmanteau, seems to me the right explanation of all.

« For instance, take the two words "fuming" and "furious". Make up your mind that you will say both words, but leave it unsettled which you will say first. Now open you mouth and speak. If your thoughts incline ever so little towards "fuming" you will say "fuming-furious"; if they turn, by even a hair's breadth towards "furious", you will

say "furious-fuming"; but if you have that rarest of gifts, a perfectly balanced mind, you will say "frumious". »

Plusieurs traducteurs (Aragon dans la Préface au *Snark*, Gilson dans *Through the Looking Glass*, ont traduit *portmanteau* par *portemanteau*, mais en lui donnant par le contexte le sens de *patère*. On le leur a reproché en observant que *portmanteau* est en anglais le nom d'une sorte de valise (nom évidemment emprunté au français), et on a voulu parler de *mots-valises*. Mais c'est leur traduction du contexte qui est fausse, et non la traduction du mot. Le texte anglais ne parle jamais de « significations accrochées à un portemanteau », mais bien de « deux significations ramassées en un mot, comme dans un portemanteau », (*pack* = entasser, serrer, ramasser). Je préfère quant à moi conserver le mot *portemanteau* qui en français désigne précisément le même genre de valise (voir Littré, Petit Larousse, etc...). L'ambiguïté de sens ne me paraît présenter aucun inconvénient, au contraire : *portemanteau* est en somme un mot-portemanteau franco-anglais, et au surplus un mot-collage.

Dans une lettre adressée le 18 décembre 1877 à une petite fille de ses amies, Maud Standen, Charles Ludwige Dodgson écrit, en réponse à une demande d'explications :

« ...I am afraid I can't explain "vorpal blade" for you — nor yet "tulgey wood"; but I did make an explanation once for "uffish thought" — It seems to suggest a state of mind when the voice is gruffish, the manner roughish, and the temper huffish. Then again, as to "burble": if you take the three verbs "*b*leat", "m*ur*mur" and "war*ble*", and select the bits I have underlined, it certainly *makes* "burble": though I am afraid I can't distinctly remember having made it in that way. » (4)

Nous ne tiendrons compte qu'accessoirement de quelques autres interprétations diverses n'émanant pas de Lewis Carroll lui-même. Elles peuvent être considérées comme plus ou moins fantaisistes.

●

Nous voici donc en possession de tous les éléments d'élucidation que Lewis Carroll a bien voulu nous laisser, tout au moins à ma connaissance. On ne peut s'empêcher de penser au testament littéraire de Raymond Roussel : *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. On ne peut s'empêcher de souhaiter que Kafka ait daigné lui aussi jeter quelque lumière sur ses ouvrages, quelque lumière

(4) *Letters of Lewis Carroll* (MacMillan 1933). To Maud Standen : Ch. Ch., Oxford, Dec. 18 th 1877.

qui soit de nature à nous épargner les honteuses cagoteries interprétatives de son ami Max Brod et autres punaises de sacristies et synagogues. Ce n'est pas au hasard que je rapproche ici les trois noms de Carroll, de Roussel et de Kafka. J'ai toujours vu dans la fonction corrosive de leur humour, dans la rigueur quasi mathématique de leurs écrits, dans le processus de destruction auquel ils nous font assister, beaucoup plus qu'une parenté. La *Chasse au Snark* annonce *Joséphine la Cantatrice,* et la machine à graver de la *Colonie Pénitentiaire* ne peut avoir pour inventeur que l'homme qui construisit la *Hie* de *Locus Solus.* Une étude critique de leurs œuvres ne pourrait que les faire apparaître plus étroitement **frères.**

Mais revenons au *Jabberwocky.* La difficulté même d'appréhension du poème en faisait un défi aux traducteurs. On en connaît au moins deux traductions en latin, d'autres en grec et en allemand, toutes parues presque aussitôt après sa publication. La première traduction en français que j'aie pu découvrir est due à un Américain, M. Frank L. Warrin, qui la publiait dans le *New Yorker* du 10 janvier 1931. Par ailleurs je ne connais que deux traductions de *Through the Looking Glass:* celle de M. M. Fayet (Les Œuvres Représentatives, Nelson), et celle de Paul Gilson (Denoel et Steele), qui toutes deux se signalaient par la hideur et la sottise de leurs illustrations. La traduction du *Jabberwocky* par M. M. Fayet témoignait d'un grand souci de fidélité mais de peu d'invention. Dans celle de Paul Gilson, l'invention se manifestait aux dépens de la fidélité. Ni l'une ni l'autre ne fournit de traductions des mots-portemanteaux qui puissent être considérées comme satisfaisantes. Quant à celle de M. Frank Warrin, elle vaut d'être reproduite à titre de documentation :

LE JASEROQUE

(The Jabberwock)

Il brilgue : les toves lubricilleux
Se gyrent en vrillant dans le guave,
Enmimés sont les goubebosqueux,
Et le mômerade horsgrave.

Garde-toi du Jaseroque, mon fils !
La gueule qui mord ; la griffe qui prend !
Garde-toi de l'oiseau Jube, évite
Le frumieux Band-à-prend.

Son glaive vorpal en main il va-
T-à la recherche du fauve manscant;
Puis arrivé à l'arbre Té-Té,
Il y reste, réfléchissant.

Pendant qu'il pense, tout uffusé,
Le Jaseroque, à l'œil flambant,
Vient siblant par le bois tullegeais
Et burbule en venant.

Un deux, un deux, par le milieu,
Le glaive vorpal fait pat-à-pan !
La bête défaite, avec sa tête
Il rentre gallomphant.

As-tu tué le Jaseroque ?
Viens à mon cœur, fils rayonnois !
O jour frabbegeais ! Calleau ! Callai !
Il cortule dans sa joie.

Il brilgue : les toves lubricilleux
Se gyrent en vrillant dans le guave,
Enmimés sont les gougebosqueux,
Et le mômerade horsgrave.

Je n'ai pas pour dessein d'entreprendre en détail la critique de cette version. C'est en soi un beau poème, mais qu'il est difficile d'accepter pour une traduction, à moins de complaisance pour l'arbitraire le plus total. Rien ne permet de deviner ce qui a dicté à l'auteur l'adoption de tel ou tel mot pour équivalent des mots portemanteaux. Rien ne le justifie d'avoir francisé certains mots et totalement inventé certains autres. Il semble que M. Warrin se soit plu à introduire l'arbitraire et l'obscurité là où il n'y en avait pas.

●

Comment traduire le *Jabberwocky* en français ? Je ne donnerai pas de but en blanc *ma* traduction. Seule, elle n'aiderait en rien à comprendre le poème original, et je ne vois pas à quoi peut servir une traduction si ce n'est à cela. Nous essaierons ensemble, le lecteur et moi, de déchiffrer le *Jabberwocky* en anglais. En cours de route, je proposerai des traductions pour chacun des mots-problèmes et nous

arriverons ensemble à ma traduction. Mais on verra que bon nombre de mots pourraient donner lieu à des solutions différentes et je ne désespère pas d'obtenir en publiant ces lignes autant de traductions que de lecteurs (5).

Tout d'abord qui est le *Jabberwock* ? Lorsqu'un jour les jeunes filles d'une école américaine écrivirent à M. Charles Ludwige Dodgson pour lui demander l'autorisation de publier une revue qu'elles appelleraient *The Jabberwock,* Lewis Carroll répondit: « Je découvre que le mot anglo-saxon "*wocer*" ou "*wocor*" signifie "*offspring*" (pousse, rejeton) ou "*fruit*". Si l'on prend "jabber" dans son acception ordinaire de "discussion animée et volubile", ceci donnerait comme signification "le résultat d'une discussion très animée". »

Il y a là pour M. Warrin la justification de *Jaseroque* (jaser) pour *Jabberwock*. Je suis plutôt enclin à y voir une parmi tant d'autres façons plaisantes de répondre aux lettres de jeunes filles, auxquelles Charles L. Dodgson nous a accoutumés, et rien de plus. Un humoriste inconnu qui signait Thomas Chatterton prétendait, en 1872, découvrir au *Jabberwock* une origine allemande et présentait une brillante traduction en allemand, *Der Jammerwoch,* comme la ballade originale d'où il était tiré. « Le *Jabberwock* » écrit-il, « n'est qu'un Jammerwoch avec un rhume de cerveau », et il traduit *Jammerwoch* comme « *la semaine des calamités,* expression mythique pour la guerre de Sept Ans » (6). Plaisanterie encore et qu'il n'y a pas lieu de retenir.

Il vaut mieux semble-t-il, pour définir le *Jabberwock,* se fier à la gravure de Tenniel qui illustre le Chapitre I de *Through the Looking Glass*. On sait assez quelle importance Carroll attachait aux illustrations d'un livre — Alice s'exprime là-dessus dès les premières lignes d'*Alice in Wonderland,* — pour penser que l'auteur n'aurait pas autorisé Tenniel à donner au *Jabberwock* une physionomie qui ne le satisfît pas. Il est même fort probable que Sir John Tenniel dessinait souvent sur les indications de Carroll ainsi qu'en témoignerait la comparaison des dessins originaux de l'écrivain pour *Alice* avec les gravures définitives de l'illustrateur. Or, le *Jabberwock* de Tenniel est tout simplement une espèce de dragon: tête grimaçante encornée et moustachue comme un rouget, corps couvert d'écailles, énor-

---

(5) A ce souhait, il a déjà été répondu par la publication d'une nouvelle traduction du *Jabberwocky*, due à Henri Parisot (*Les Quatre Vents* N° 5, 1946, reproduite dans *La Chasse au Snark et autres Poèmes*, Editions Fontaine, 1946, et dans la nouvelle traduction des deux *Alice* par André Bay. Editions Stock, 1947). Je le remercie d'avoir bien voulu faire tant de cas de mes propositions et d'avoir signalé l'existence de la présente étude, alors inédite.

(6) *Macmillan Magazine*, Février 1872. Il a été suggéré que ce pseudonyme de « Thomas Chatterton » (nom d'un célèbre faussaire littéraire du 18ème siècle) cachait Lewis Carroll lui-même.

mes griffes, dents de lapin, ailes de démon et longue queue. (Détail supplémentaire, il est vêtu d'un gilet). Je ne vois donc aucune raison de ne pas appeler cette créature par son nom de *Jabberwock* sans y rien changer. Tout au plus, le lecteur français pourrait-il exiger que ce mot fût écrit phonétiquement *Djabberouoque* ou *Djabberouock*.

Attaquons-nous maintenant aux mots. A part *frumious* dont il est question dans la Préface de *La Chasse au Snark,* et *uffish* défini dans la lettre à Maud Standen, les indications de Lewis Carroll ne se rapportent qu'aux mots de la première strophe. Ce sont ceux-là qu'il convient d'étudier tout d'abord, d'après les définitions de leur inventeur, afin de pouvoir ensuite, selon le même système, essayer de définir ceux sur lesquels il est resté muet.

Parmi les mots de la première strophe, une distinction s'impose au premier abord.

Une première catégorie comprend les *noms* de personnages, animaux ou objets imaginaires dont Lewis Carroll donne simplement une définition. Il n'y a pas lieu de les traduire, mais d'en traduire la définition.

Une deuxième catégorie comprend les mots dérivés ou composés par divers procédés dont le plus important est le procédé du portemanteau défini au sujet de *frumious*.

PREMIERE CATEGORIE

(1re strophe)

Les noms de cette catégorie présentent cette particularité d'avoir donné lieu aux variations les plus notables entre 1855 et 1871.

TOVE. — En 1855, Lewis Carroll décrit les toves : « Une espèce de blaireaux. Ils avaient des poils blancs et doux, de longues pattes de derrière, et de courtes cornes comme un cerf, et se nourrissaient principalement de fromage. »

En 1871, Humpty Dumpty déclare : « Les toves sont quelque chose comme des blaireaux, — ils sont quelque chose comme des lézards, — et ils sont quelque chose comme des tire-bouchons... De plus ils font leurs nids sous les cadrans solaires, et ils se nourrissent de fromage. »

La seule différence importante entre les deux définitions réside dans la disparition des cornes. Disparition enregistrée par Tenniel qui dans une illustration du Chapitre IV nous montre le *tove* avec un corps de blaireau, un museau en tire-bouchon et une queue de lézard légèrement tire-bouchonnante elle aussi.

En outre, nous savons à partir de 1871 où ils font leurs nids.

Dans la préface au *Snark,* Carroll précise que l'*o* de *tove* doit se prononcer assez fermé, comme dans *grove*. Je propose d'écrire *tauve* comme *fauve*.

BOROGOVES. — (On trouve dans certaines éditions *borogroves* avec un *r*. Cette erreur provient peut-être de l'interprétation de Thomas Chatterton qui veut y voir des *Burgraves*).

« Une espèce disparue de perroquets. Ils n'avaient pas d'ailes, le bec retroussé, faisaient leurs nids sous les cadrans solaires, se nourrissaient de veau. » (Lewis Carroll, 1855).

« Un oiseau maigrelet, d'apparence minable, avec les plumes ébouriffées tout autour, — quelque chose comme une lavette vivante. » (Humpty Dumpty, 1871).

Tenniel, avec Humpty Dumpty, abandonne le bec retroussé et nous présente des *borogove*s échassiers à bec de toucan. Une seule ambiguïté subsiste : les borogoves de 1871 font-ils encore leurs nids sous les cadrans solaires comme en 1855, ou bien en ont-ils été délogés par les tauves ? Ceci n'a d'ailleurs pas de conséquences quant à la traduction.

La préface au *Snark* nous enseigne en outre que le premier *o* de borogove se prononce comme dans "*borrow*", c'est-à-dire ouvert. Le dernier rime avec celui de *toves*.

Il n'y a aucune raison valable pour ne pas garder en français *borogauve*. Mais attention, tel mot qui en anglais trouve facilement sa place dans une phrase de poème peut devenir insupportable dans notre pauvre langue française infestée — infectée devrais-je dire — d'*e* muets. Depuis que cette calamité existe, je ne connais qu'une seule personne qui ait jamais trouvé le moyen d'en tirer parti. C'est Mistinguett qui n'hésitait pas à chanter :

Paris, c'est uneu blondaeuh,
Paris, reineu du mondaeuh...

avec des *e* muets meuglés de la plus exquise manière. Seulement il ne s'agit là que d'une solution tout individuelle et je ne conseille à personne d'en prendre de la graine. Quant à la tradition du Conservatoire et de la Comédie-Française, elle est obnubilée par le respect dévot du vers classique, où les *e* muets qui, comme leur nom l'indique, ne se prononcent pas, doivent pourtant compter dans le taratata de la récitation. Il s'agit de prononcer les *e* muets sans les prononcer tout en les prononçant mine de rien. On sait le joli petit résultat que ça donne. C'est ainsi que la versification est devenue un ronronnement funèbre et distingué,

aussi éloigné que possible du génie populaire de la langue, tandis que la chanson pour rester vivante devait adopter l'élision par apostrophe.

Il y a des gens qui ont la prétention de s'indigner que la poésie depuis Lautréamont, Baudelaire et Rimbaud ait envoyé se faire foutre tout ce vieux bazar somnifère, et des petits malins qui trouvent aujourd'hui ingénieux et profitable de l'épousseter, le bazar. A l'étranger on les applaudit car, bien sûr, aucun poète anglais ou allemand n'a eu à se mesurer avec les *e* muets. Mais en français, où l'accent tonique, qui est à peu près inexistant, et les lettres qui ne se prononcent pas font paraît-il partie du système de poids et mesures de ces messieurs les vérificateurs-étalonneurs-arpenteurs d'alexandrins, on voudrait nous forcer à établir artificiellement un chantonnement qui n'existe pas dans la langue, un tic-tac stupide de pendule, un cahotement de chemin de fer d'intérêt local, et des beuglements étouffés à chaque finale ? Eplorée devrait se dire éploréeuh ? Simplement pour que vous y trouviez votre compte rond ? Non, merci, gardez vos petits calculs de pieds pour relever les compteurs à gaz. La métrique n'est belle que libre et si elle peut être aimée pour elle-même, si la rime et l'assonance ou l'absence de rime et d'assonance étant libre, on n'a pas à les aimer pour leurs « richesses ». Seule la poésie moderne est fidèle à l'esprit de la langue française telle qu'on la parle là où des hommes vivants vivent.

Ainsi pour *tauve* ou *borogauve*. Pas question de prononcer *borogauveu*. Lewis Carroll aurait le droit de se trémousser dans sa tombe. S'il le fallait, j'écrirais *tauv* et *borogauv* sans *e* et personne n'aurait rien à dire.

RATHS. — « Une espèce de tortue terrestre. La tête levée, la gueule comme celle du requin, les pattes antérieures incurvées vers l'extérieur de telle sorte que l'animal marche sur les genoux, corps vert et doux, se nourrit d'hirondelles et d'huîtres. » (L. C. 1855).

« Une sorte de cochon vert », affirme par contre Humpty Dumpty en 1871, suivi d'ailleurs par Tenniel qui voit des *raths* porcins.

Dans sa préface à l'édition de 1896 de *Through the Looking Glass*, Lewis Carroll indique la prononciation de *rath* : « pour rimer avec *bath* ». C'est-à-dire que l'*a* se prononce ouvert comme un *â* français.

SECONDE CATEGORIE

(1re strophe)

GROUPE A. — Mots portemanteaux. Il est à remarquer que ces mots (des adjectifs) ne donnent lieu à aucune

variation entre les définitions de 1855 et de 1871. Ce sont ceux pour lesquels il n'y a évidemment aucune trace d'arbitraire, et en effet d'après la définition de *frumious,* il ne peut y en avoir.

SLITHY [7]. — « Signifie *lithe* et *slimy*. Lithe est la même chose que *active*. Vous voyez c'est comme un portemanteau, — il y a deux significations ramassées en un mot. » (Humpty Dumpty, 1871).

Lewis Carroll précisait en 1855 « *smooth and active* ».

On peut traduire « *lithe* » par *souple, agile*. « *Slimy* » pourrait signifier *limoneux, visqueux*. Mais c'est dans le sens de *doux, lisse* (« *smooth* ») qu'il faut le prendre, et en pensant aux tauves un peu lézards on pourra traduire au choix par *lisse* ou *glissant*. Ceci permet d'adopter comme équivalent français un mot portemanteau composé par le même procédé : *lissagile* ou *glissagile*.

MIMSY. — Pas d'équivoque non plus. Les deux définitions s'accordent pour y voir un portemanteau fait de : *flimsy,* peu résistant, peu solide, et de *miserable,* malheureux.

Il est curieux de remarquer que l'écrivain et dessinateur George du Maurier, contemporain et ami de Carroll, dans son roman *Peter Ibbetson* (1892) adopte pour l'héroïne Mary Seraskier, petite fille assez fragile, le diminutif enfantin de *Mimsey*.

N'empêche qu'il n'est pas si facile de trouver sous la langue un mot français aussi doux, aussi expressif, aussi vrai que *mimsy*. Alignons quelques mots plus ou moins proches des deux sens :

Léger, fragile, frêle, grêle, vacillant, débile, chétif, flexible, gracile...

Malheureux, triste, misérable, piteux, pitoyable, sordide, dérisoire, affligé, infortuné, chagriné, tracassé, accablé, désolé, lamentable, défrisé...

La plupart sont beaucoup plus longs que les mots anglais et se prêtent moins à la condensation. Ce ne sont pas les combinaisons qui manquent, mais rares sont les bonnes.

Malfragile (malheureux et fragile) me tente un instant.

Disgracile (disgracié et gracile) est plus heureux. Je propose même de le garder à tout hasard. Mais il est trop savant pour venir à la bouche d'un enfant. C'est un portemanteau pour grandes personnes.

---

(7) « Prononcez *slithy* comme s'il s'agissait des deux mots *sly - the* » (Préface à *Through the Looking Glass*, 1896).

Par contre, *chétriste* (chétif et triste) me séduit infiniment et je laisse le lecteur continuer le jeu, satisfait quant à moi.

GROUPE B. — Mots provenant d'autres dérivations, dont les définitions restent constantes de 1855 à 1871 : *brillig, gimble.*

BRILLIG. — (Le texte de 1855 donne *bryllyg* pour faire ancien).

« Dérivé du verbe *bryl* ou *broil.* L'heure de griller le dîner, c'est-à-dire la fin de l'après-midi. » (L. C. 1855).

« Signifie 4 heures de l'après-midi, — l'heure à laquelle vous commencez à griller des choses pour le dîner. » (Humpty Dumpty, 1871).

Brillig est donc un nom comme *matin* ou *soir,* mais un nom dérivé d'un verbe et non pas nécessairement d'un participe (*brilling*) dont on ne prononcerait pas le *n.* On est tenté de le traduire simplement en remplaçant le *b* par un *g* : *grillig.* Mais il me semble que *grilleure* sonne plus français et rend le sens plus transparent. Je répète que la traduction ne peut tendre qu'à éclaircir et non à obscurcir.

GIMBLE [8]. — (*Gymble* en 1855) « c'est percer des trous comme une vrille », dit Humpty Dumpty, indiquant ainsi la source (*gimlet*).

Un *gimlet* peut être une vrille, un laceret, un forêt. un perçoir, une queue de cochon. Les *tauves,* on s'en souvient, sont un peu tire-bouchons. *Gimble* se prononce comme *gimbal* (suspension à la Cardan) d'où vient peut-être le *b.* On pourrait composer un verbe français avec *tire-bouchonner* ou *forer* ou *percer.* Rien n'interdit d'ajouter un *b* à *vriller,* comme Lewis Carroll ajoute un *b* à *gimlet,* et de composer le verbe *vribler.* Pourtant, en 1855, Lewis Carroll notait : « whence gimblet ». *Gimblet* n'existe, semble-t-il, pas plus que *gimble.* Mais on signale dans l'ancien français le mot *guimbelet* (vrille), qui pourrait bien avoir servi de modèle à Carroll. Il est tentant d'en tirer un verbe français.

GROUPE C. — Mots à dérivations diverses dont les définitions varient de 1855 à 1871 : *gyre, wabe, mome, outgrabe.*

GYRE [9]. — « Verbe (dérivé de *gyaour* ou *giaour,* un chien. » « Gratter comme un chien. » (L. C. 1855).

« Gyrer c'est tourner et tourner comme un gyroscope. » (Humpty Dumpty, 1871).

---

(8) « Le *g* se prononce *dur* » (Préface *Looking Glass* 1896). C'est-à-dire comme un *g* allemand.

(9) Voir note précédente

Il n'y a là en réalité qu'une demi-contradiction. Lorsque les *tauves gyrent et guimblent,* c'est pour creuser des trous, que ce soit en grattant comme un chien ou en tournant comme un gyroscope. Après tout, pourquoi, construits comme ils le sont, n'utiliseraient-ils pas leurs pattes comme un chien et leur queue comme une vrille ? La solution pour le traducteur est d'adopter le verbe français *gyrer* qui a l'avantage d'être proche du mot anglais et de correspondre à la définition de 1871. En effet, si Lewis Carroll a modifié sa définition, il devait avoir de bonnes raisons pour cela, et le traducteur serait mal venu à le contredire.

WABE. — (Dérivé du verbe *swab* ou *soak*). « Le flanc de la colline (parce qu'il est détrempé par la pluie) », dit Lewis Carroll en 1855.

« C'est un carré de gazon autour d'un cadran solaire. On l'appelle *wabe* parce qu'il s'étend loin devant et loin derrière (*a long way before, a long way behind*) », dit Humpty Dumpty en 1871. Alice ajoute : « Et loin au delà de chaque côté (*and a long way beyond it on each side*). »

Il n'est que trop évident que *wabe* est ici formé de *way* et de la première syllabe commune à *before, behind, beyond.* Formation plus satisfaisante que la dérivation de *swab* ou *soak.*

La contradiction n'est d'ailleurs pas gênante, puisque déjà en 1855 Carroll notait : « Il y avait probablement des cadrans solaires au sommet de la colline... » marquant par avance une relation entre les deux définitions.

Il est préférable en cas de contradiction de se référer à la seconde explication. Lewis Carroll écrivait un jour à des enfants qui lui avaient demandé ce que signifiait la *Chasse au Snark :* « Les mots signifient plus que nous ne voulons exprimer quand nous les utilisons ; aussi un livre entier devrait-il signifier beaucoup plus que l'écrivain n'a voulu dire » [10]. On est fondé à penser que Lewis Carroll, ayant inventé spontanément le mot *wabe* en 1855, n'a pu immédiatement démêler d'où la voix intérieure qui le lui prononçait l'avait fait dériver. Pourtant il savait ce qu'il voulait désigner (le flanc de la colline aux cadrans solaires). Sa première explication (*soak*) n'est évidemment pas satisfaisante puisqu'il ajoute en note une allusion aux cadrans solaires. En écrivant *Through the Looking Glass,* il précise, et découvre la dérivation *way-be,* beaucoup plus probable bien qu'elle ait été inconsciente. Et puisque la pelouse de gazon s'étend du sommet au flanc de la colline, *loin devant* et *loin derrière* les cadrans solaires, je l'appellerai en français la *loinde.*

---

(10) *Letters of Lewis Carroll to his child-friends* edited by Evelyn M. Hatch. Macmillan, Londres 1933.

MOME. — En 1855, Lewis Carroll prétend établir une filiation entre *mome, solemome, solemone* et *solemn* dont les trois premiers paraissent inventés et le dernier signifie *sérieux* ou *solennel* (on ne saisit d'ailleurs pas exactement dans quel sens il suit la dérivation). Et il donne comme définition *grave, sérieux.*

Mais en 1871 Humpty Dumpty, abandonnant cette idée, émet une autre supposition : « Je ne suis pas sûr. Je crois que c'est une abréviation pour "*from home*" signifiant qu'ils ont perdu leur chemin.

C'est-à-dire que les *mome raths,* de « tortues sérieuses » qu'ils étaient en 1855, sont devenus des « cochons verts fourvoyés » en 1871. Il faut avouer que Lewis Carroll ne nous aide guère et que le traducteur sur ce point précis doit être laissé libre d'inventer le mot qui, lorsqu'il écrira le poème, lui viendra sous la plume, les considérations précédentes lui servant de guide.

OUTGRABE. — « Passé du verbe *outgribe.* Il est parent du vieux verbe *grike* ou *shrike,* d'où sont dérivés les verbes *shriek* (crier et *creak* (crisser, craquer). Pousser des cris aigus ». (L. C. 1855

« *Outgribing* est quelque chose entre *bellowing* (beugler, mugir, vociférer, hurler) et *whistling* (siffler), avec une sorte d'éternuement au milieu », dit Humpty Dumpty qui ne fait donc que perfectionner la définition.

Le verbe allemand *aùsgraben,* utilisé dans la traduction en allemand de Thomas Chatterton, existe réellement et signifie *déterrer, exhumer, creuser,* ou *graver, buriner, ciseler.* Ce qui ne nous apprend rien.

Nous voici en présence de l'invention totale. La définition est analogue à celle d'un mot-portemanteau, mais le mot *outgrabe* n'est pas formé selon la méthode portemanteau. Le traducteur a donc toute licence d'inventer. Mais le souci qui me guide de ne pas accroître la proportion d'arbitraire quand je peux faire autrement, me pousse ici à m'inspirer de l'exemple de Carroll et à fabriquer un mot-portemanteau qui corresponde à la définition. Spontanément se présente le verbe *vocifler* qui d'évidence contient *vociférer* et *siffler. Vocifler* me plaît et je l'adopte. Libre à chacun d'en faire un autre si cela lui chante.

●

Jusqu'ici les indications de Carroll nous ont permis de ne pas nous aventurer outrageusement. Nous possédons encore des explications pour *frumious* et *uffish.* Mais il reste dans les strophes suivantes un certain nombre de mots

inventés pour lesquels il n'a laissé ni définition ni mention d'origine, à savoir:

Jubjub, Bandersnatch, vorpal, manxome, Tumtum, whiffling, tulgey, snicker-snack, galumphing, beamish, frabjous, Callooh Callay, chortle.

PREMIERE CATEGORIE

(2me, 3me, 4me, 5me et 6me strophes)

THE JUBJUB BIRD. — L'oiseau Jubjub. Aucune raison valable de lui trouver un autre nom.

THE FRUMIOUS BANDERSNATCH. — Il est à nouveau question de cet être redoutable dans *The Hunting of the Snark*. Et Lewis Carroll dans sa préface à cet ouvrage nous renseigne sur *frumious* en ces termes que cette fois je traduis:

« La théorie de Humpty Dumpty, des deux significations ramassées en un mot comme dans un portemanteau, me paraît l'explication correcte.

« Par exemple prenez les deux mots « fumant » et « furieux ». Décidez que vous allez prononcer les deux mots, mais laissez dans l'incertitude celui que vous direz le premier. Maintenant ouvrez la bouche et parlez. Si vos pensées inclinent si peu que ce soit vers "fumant", vous direz "fumant-furieux"; si elles tournent ne fût-ce que de l'épaisseur d'un cheveu vers "furieux" vous direz "furieux-fumant"; mais si vous possédez ce don des plus rares, un esprit parfaitement équilibré, vous direz "frumieux". » (11).

On voit que le hasard étymologique ayant pourvu à la similitude des mots anglais et français, il a suffi de traduire ce texte pour arriver automatiquement à *frumieux*, le français se prêtant aussi aisément que l'anglais à la transposition au début du mot de la lettre *r* venue de *furieux*.

Quant au *Bandersnatch*, il apparaît au Chapitre VII du poème, que Lewis Carroll intitule *Fit the Seventh : The Banker's Fate* (*Crise Septième : Le Sort du Banquier*).

Un des membres de l'expédition, le Banquier, à la recherche du Snark rencontre un *Bandersnatch* qui l'attaque sauvagement et s'agrippe à lui. Il ressort de cet épisode que le *Bandersnatch* est un être ailé, capable de voler et muni de crocs, donc un proche parent du *Jabberwock*, à moins

---

(11) On ne manquera pas de rapprocher ce texte des exemples de mots formés par condensation que donne Freud dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'Inconscient: famillionnaire* dû à Henri Heine, *anecdotage* dû à Thomas de Quincey, *carthaginoiserie* due à Sainte-Beuve, etc...

que ce ne soit lui-même, sous un autre nom. Dans sa traduction [12], dont le principal mérite est d'être la première et jusqu'ici la seule [13], M. Louis Aragon conserve en français le mot *Bandersnatch*. Il serait exagéré de lui chercher noise à ce propos, ceci étant à première vue aussi justifié que de conserver *Jabberwock*. Il faut toutefois noter qu'en anglais la finale du mot, *snatch*, a une signification vigoureuse: *saisir, arracher, ravir*, sens qui évoque la propension du *Bandersnatch* à se servir de ses griffes et de ses crocs. Il serait donc préférable de trouver un nom français remplissant le même rôle, par exemple *Banderchipe* ou *Banderchope*. Il faut cependant reconnaître que la langue française ne nous fournit aucun mot aussi saisissant que *snatch*. La solution de M. Warrin: *Band-à-prend*, pleine de bonnes intentions, n'est guère séduisante. Là encore réservons-nous.

DEUXIEME CATEGORIE

(2[me], 3[me], 4[me], 5[me] et 6[me] strophes)

Les autres mots semblent avoir été composés par Carroll selon les divers procédés dont il a donné les clés pour la première strophe.

Un certain nombre présentent apparemment les caractères des mots-portemanteaux. C'est le cas de *whiffling, tulgey, Galumphing, beamish, frabjous, chortle*. Enfin *Tumtum, snicker-snack, Callooh Callay*, semblent plutôt relever de l'onomatopée, de l'exclamation, ou des formations familières aux enfants.

Il ne faut pas oublier que pour tous les Anglais que j'ai consultés, enfants ou adultes, le *Jabberwocky* ne constitue nullement un poème hermétique. L'enfant a plutôt tendance à considérer tous ces mots qui nous semblent mystérieux comme infiniment plus naturels que bien des mots existants qu'il entend prononcer par les adultes sans les comprendre. Les Anglais qui ont tous lu le *Jabberwocky* dans leur très jeune âge n'éprouvent plus ensuite la moindre surprise. A tel point que plusieurs des mots inventés par Carroll sont depuis passés dans la langue (*to chortle, to galumph*).

Les enfants de tous les pays éprouvent un plaisir évident à fabriquer des mots. Les comptines françaises fourmillent de tels vocables (amstramgram, colégram, ratatam, stiribombon, zizine, foulasse, etc..., les nursery rhymes également: diddle, dinkety, poppety...) La langue an-

---

(12) The Hours Press 1929.

(13) Depuis la rédaction de cette étude, Henri Parisot a publié successivement deux traductions nouvelles de *La Chasse au Snark et autres poèmes* (P. Seghers, 1945, Fontaine, 1946).

glaise est d'ailleurs plus particulièrement complaisante aux inventeurs (on forme en anglais de nouveaux verbes avec n'importe quoi). Et l'enfant anglais à qui l'on fait chanter à l'église dans un cantique :

Gladly the Cross I'd bear

comprend et chante :

Gladly, the cross-eyed bear

nullement surpris de rencontrer un ours bigle et simplement un peu émerveillé de penser qu'il porte le si joli nom de « Gladly ». Il diffère peu en cela de l'enfant français pour lequel Maître Corbeau a élu domicile sur un *Arbre-Perché*.

Le premier vers de la comptine : « *Paul et Virginie dans une chaufferette...* » nous donne un autre exemple de mot mal entendu par l'enfant (chaumière ? ou chambrette ?) mal entendu parce qu'il ne le satisfait pas, et remplacé par *chaufferette*, si incomparablement plus poétique, qui m'a toujours paru signifier par condensation : une chambrette bien chauffée dans une chaumière. Le langage est pour les enfants le véhicule direct de l'affectivité et du merveilleux. Quelque insuffisance d'imagination, quelque platitude que leur proposent la mythologie chrétienne ou les fables de M. La Fontaine, ils ont tôt fait d'y introduire leur propre merveilleux sans se soucier du sens pauvrement moralisateur du texte qui leur est offert comme support. Ce n'est que plus tard, vers l'âge de l'adolescence, que la misérable culture desséchante dont on les affuble de force dans les écoles et les universités parvient à se greffer sur le tronc original, canalisant sinon tarissant le prodigieux bourgeonnement de leur imagination.

Je me souviens qu'étant enfant, chaque voyage dans le métropolitain de Paris me valait un incessant jaillissement de merveilles. La petite fille du chocolat Menier, écrivant sur le mur la phrase « *Se méfier des contrefaçons* » et terminant à peine la boucle supérieure de l'*S*, tenait à la main une minuscule raquette de tennis, cela j'en étais sûr. Et j'eus pour soutenir ce point de vue des discussions passionnées avec la première personne qui s'efforça de m'expliquer que la raquette était constituée simplement par la boucle de l'*S*, avec pour manche le petit bout de charbon de bois que tenait la petite fille pour écrire. Quant à l'inscription sur les bancs : « *Allez frères au Châtelet* », en dépit de la découverte que je pus faire plus tard d'un magasin de ce nom, elle sonne encore aujourd'hui à mon oreille comme le plus exaltant mot d'ordre insurrectionnel, enjoignant aux voyageurs du métro d'aller délivrer les prisonniers de ce que je croyais être encore la prison du Châtelet.

C'est donc en se répétant à satiété, « en dedans », les mots du *Jabberwocky* qu'il convient d'en essayer la transposition en français, en se répétant chaque mot jusqu'à ce que, répondant à son appel, viennent se grouper autour de lui toutes les associations qu'il évoque, selon tous les mécanismes du langage enfantin, du langage poétique. Peut-être cette opération, pour donner tous les résultats qu'on en doit espérer, devrait-elle être conduite par un individu ayant parlé l'anglais dans sa prime enfance, ayant connu les mots anglais dans toute la fraîcheur et la richesse avec lesquelles ils apparaissent à un enfant. Ce n'est pas mon cas. Toutefois il n'y a pas si longtemps que j'ai appris cette langue pour que les mots anglais connus ou inconnus aient cessé de danser dans ma cervelle, riches encore de tous leurs prestiges de nouveauté, vierges encore de la dépréciation qu'engendre un long usage. Quant au reste, c'est-à-dire ma possible ignorance, j'y ai suppléé par de nombreuses consultations d'amis anglais que je remercie ici.

UFFISH. — Ayons d'abord recours à la lettre de Lewis Carroll à Maud Standen (18 décembre 1877):

« ...Je crains de ne pouvoir vous expliquer *vorpal blade,* — non plus que *tulgey wood,* mais j'ai donné une fois une explication de *uffish thought.* Cela semble suggérer un état d'esprit où la voix est *gruffish* (plutôt bourrue, bougonne, revêche, rébarbative, rude, brusque), les manières *roughish* (un peu rudes, rugueuses, frustes), et l'humeur *huffish* (susceptible, pincée, irascible, fâchée, vexée, bourrue, dépitée). Alors maintenant, en ce qui concerne *burble,* si vous prenez les trois verbes *b*leat (bêler), m*ur*mur (murmurer, susurrer, bruire), et war*ble* (gazouiller, chanter, grisoller, roucouler) et si vous isolez les morceaux que j'ai soulignés, cela *donne* à coup sûr *burble,* bien que je regrette à dire que je ne me souviens pas distinctement l'avoir obtenu de cette manière. »

L'auteur lui-même n'étant pas toujours absolument sûr de connaître les éléments divers agrégés dans le mot-portemanteau, il ne me paraît pas indispensable de s'en tenir strictement à son explication et je me permets de suggérer un autre mot qui n'est peut-être pas étranger à la formation de *uffish.* Je veux parler de *uppish* (présomptueux, arrogant, rogue, suffisant, mariolle). Cela suffit pour me pourvoir d'un mot français: *suffêche,* condensé de *susceptible,* de *suffisant* et de *revêche.*

BURBLE. — Désormais adopté dans la langue anglaise, se trouve dans les dictionnaires (murmurer, émettre des sons inarticulés, glousser de rire). Le *Oxford Dictionary* qui le définit: « *mijoter, fermenter* (s'employant avec *rage* ou *allégresse*) », ne croit pas que Lewis Carroll l'ait inventé. Il y

voit un composé de *burst* (éclater) et *bubble* (bulle), et signale une forme ancienne *burble* pour *bubble* (bulle).

WHIFFLING. — Evoque inévitablement quatre mots courants :

whistling : sifflant
sniffling : reniflant
whispering : murmurant
snivelling : pleurnichant.

Il s'agit évidemment d'un bruit qui peut fort bien être tout cela à la fois, un bruit lié à la respiration et évidemment un bruit *mouillé,* émis par le *Jabberwock* lorsque le monstre s'avance vers ses victimes. Je n'hésite pas un moment à adopter le verbe *sinifler* et le participe *siniflant.*

TULGEY. — Cet adjectif caractérise le bois où le jeune homme attend le dragon *Jabberwock.* On ne peut éviter de penser à :

tufty : touffu
bulgy : renflé

Ce qui fournit *toufflé* ou *toufflu.*

GALUMPHING. — C'est le portemanteau le plus transparent de tous, sur lequel il ne peut y avoir de doute ni de contestation :

galloping : galopant
triumphant : triomphant

D'où *galomphant* en bon français.

BEAMISH. — Beaucoup plus difficile. Il n'est pas même sûr qu'il s'agisse d'un portemanteau.

La filiation de *beaming* (c'est-à-dire rayonnant, radieux, resplendissant, épanoui), est évidente, à la fois pour l'oreille et pour le sens dans le vers, où cet adjectif qualifie le jouvenceau qui vient, sans trop savoir comment, de vaincre le *Jabberwock.*

La désinence *ish* substituée à *ing* ne suggère rien de précis. Elle appartient à de nombreux adjectifs : *squeamish* (délicat, dégoûté), *peevish* (grincheux). Elle peut s'ajouter dans le langage familier à d'autres adjectifs : *niceish* (pas tellement gentil), *coldish* (frisquet). Elle a en général une action diminutive ou légèrement péjorative.

Dans cette mesure on serait justifié à traduire par *resplendicheux,* la finale *eux* en français pouvant jouer le même rôle. Il est seulement regrettable que *resplendicheux* soit si dépourvu du charme de *beamish.* Dans le doute sur

la réelle signification du *ish* je me permettrai d'avancer que *resplendinoui,* par exemple, sonne beaucoup plus agréablement à mon oreille.

FRABJOUS. — C'est avec ce mot, si naturel qu'il paraît vrai, que nous arrivons à la plus grande difficulté d'interprétation. D'une part, s'il s'agit, comme il est vraisemblable, d'un mot-portemanteau, ses composants n'apparaissent immédiatement ni à l'œil ni à l'oreille. D'autre part, le mot est si heureux, si nécessaire, que les Anglais l'ont adopté et l'emploient parfois dans la conversation. Il semble que lorsque Lewis Carroll l'a inventé, il ait satisfait à un besoin de la langue. Mais contrairement à ce qu'on pourrait penser, ce fait ne jette de clarté ni sur sa signification précise ni sur son origine. Il reste un mot vague, utile parce que vague, comme beaucoup de mots d'usage courant.

Pourtant en combinant les associations auditives et affective de mes amis et de moi-même je suis parvenu à la liste minimum suivante :

Famous : célèbre, renommé, illustre, fameux, mémorable.

Fragrant : parfumé, odorant, odoriférant, fragrant, embaumé.

Buoyant : optimiste, allègre.

Joyous : joyeux, heureux, allègre.

Rapturous : ravi, extasié, transporté, frénétique, grisant, pâmant, enthousiasmant, ravissant, joyeux.

Ces cinq mots suffisent en tout cas à rendre compte du sens et de l'orthographe de *frabjous.*

Le *F* peut venir de *famous* ou de *fragrant.*

Le *R,* de *fragrant* ou de *rapturous.*

Le *B,* de *buoyant* ou de *rapturous* par conversion du P.

La finale *JOUS,* de *famous,* de *joyous* et également de *rapturous* dont les deux dernières syllabes, surtout pour un enfant, se prononcent presque en une seule : quelque chose d'intermédiaire entre *TCHEUREUS* et *DJREUS.*

La liste de mots français ainsi obtenue peut fournir un nombre considérable de combinaisons, par exemple : fravissant, grillustre, famyeux, fralebreux, famorable, ravillustre, famoyeux, ravimeux, fravieux, famheureux, mémoravissant, etc.

Par ailleurs *frabjous* est en soi un mot si satisfaisant (et peut-être inventé de toutes pièces) que l'on est tenté de le simplement galliciser en *frabjeux* dont la langue française ne pourrait que s'enorgueillir.

Restons-en là pour l'instant, nous fiant à l'écriture même du poème pour faire couler de la plume le mot qui nous viendra à ce moment. Je ne déteste pas cette part d'incertitude. Quelques découvertes trop faciles ont pu donner à penser que cette étude n'était que la résolution d'un théorème. Or, je prie le lecteur de croire qu'au moment où j'écris ces lignes je n'ai encore qu'ébauché la traduction du *Jabberwocky*, me réservant de ne l'écrire qu'en tout dernier lieu.

VORPAL. — Adjectif qualifiant l'épée du héros. On pense immédiatement à *vortex*, tourbillon, et à *vortical*, tourbillonnant. Je n'arrive pourtant pas à percer le mystère du *P*. Il me semble obscurément qu'il faut conserver la finale *AL* qui convient si bien à une épée (Durandal). Je m'arrête donc à *tourbillonnal(le)*.

MANXOME. — Adjectif qualifiant le *Jabberwock*. *Manx*, l'adjectif qui se rapporte à l'île de Man, se traduit en français par *manxois*. Un *Manxman* est un habitant de l'île de Man. Les *Manx cats* ou chats de l'île de Man sont remarquables pour n'avoir pas de queue. Je ne vois aucun autre mot de la langue anglaise ayant pu fournir cette syllabe *Manx* (14).

Mais alors, dira-t-on, le Jabberwock est-il un monstre anoure ? Tenniel pourtant le représente avec un appendice caudal respectable. La contradiction semble absolue. Mais elle disparaît si l'on veut bien considérer la seconde moitié du mot. *XOME* donne la finale *SOME*. C'est le suffixe d'un nombre considérable de mots anglais. Ajouté à certains substantifs et à certains verbes il peut avoir dans des formations assez archaïques le sens de « producteur de », « apte à » (*handsome, quarrelsome, gladsome, tiresome, winsome, wearisome, gruesome*). On lui attribue parfois une valeur diminutive. Utilisé comme préfixe dans *someway*, *somewhen, somewhat*, il introduit une indétermination.

Si on considère *some* comme tant soit peu négatif, *manxome* appliqué à un chat présenterait une négation de la négation. Un *manxome cat* serait un chat « non sans queue ». De là à utiliser *manxome* pour affirmer au contraire que le *Jabberwock* a une queue, il n'y a qu'un pas que le logicien Lewis Carroll ne pouvait avoir aucune crainte à franchir, familier qu'il était en outre, comme tout Anglais, avec la pratique de l'*understatement* (sous-expression ou, comme disent les traités de rhétorique : litote).

Hélas, cette incursion dans la dialectique ne nous fournissant pas grand'chose en fait de traduction, je crains bien

---

(14) On trouve dans un limerick de Lewis Carroll le jeu de mots : *Isle of Man = I love Man.*

que nous n'ayons à nous contenter de franciser modestement *manxome* à l'aide d'un suffixe français et d'en faire par exemple *manxant,* en attendant que quelque chercheur plus subtil trouve mieux.

THE TUMTUM TREE. — Peut se traduire de manière purement homophonique: *l'arbre Tomtom.* Cependant il convient de remarquer que pour un enfant anglais *tumtum* est un équivalent de *tummy,* mot puéril pour désigner son estomac, son ventre, tout ce qui enclôt sa digestion ou son indigestion. Notons que *Tum-Tum* est le nom d'un plat des Indes occidentales. Bien qu'un peu trop savant *l'arbre Tomtomacal* donnerait donc mieux l'idée suggérée par le mot anglais.

SNICKER SNACK. — Onomatopée analogue à *Flic-Flac.*

CALLOOH ! CALLAY ! — Exclamation du genre cri de guerre, de chasse ou de triomphe : *Taïaut, tayaut, hourrah, Monjoie Saint Denis* et *tutti quanti.*

CHORTLE. — Passé dans la langue. Le *Oxford Dictionary* le définit: « chuckle loudly » (rire tout bas très haut, glousser de rire très haut), et le croit composé de *chuckle* (glousser) et de *snort* (renifler, s'ébrouer, faire un bruit explosif en soufflant par le nez). Tout cela est clair. Il s'agit bien d'un rire étouffé qui éclate en gloussement (Callooh ! Callay !).

●

Nous étant finalement tirés de labyrinthes de plus en plus égarants, nous sommes maintenant en possession d'un matériel dans l'ensemble satisfaisant pour traduire le *Jabberwocky.*

On a remarqué que le poème de Lewis Carroll rime quand ça lui fait plaisir. On peut compter sur moi pour m'abstenir de toute surenchère en la matière. A noter que les mots français, presque toujours plus longs que les mots anglais, ne permettent pas de conserver un rythme identique.

Quant aux tâtonnements qui ne manqueront pas de me faire balbutier encore, le lecteur me saura certainement gré de les lui épargner, et après m'être retiré dans les coulisses, de ne relever le rideau que pour lui livrer ma version du *Jabberwocky,* en français. Je ne m'en dissimule pas les imperfections, mais je m'obstinerais dans les supplices à prétendre qu'elle dépasse de très loin les précédentes.

JACQUES B. BRUNIUS.

JABBERWOCKY

C'était grilleure et les tauves glissagiles
Gyraient sur la loinde et guimblaient;
Les borogauves avaient l'air tout chétristes,
Et fourgarés les rathes vociflaient.

« Prends garde au Jabberwock mon fils !
A sa gueule qui mord, à ses griffes qui happent !
Attention à l'oiseau Jubjube, et fuis
Le frumieux Banderrapt! »

Saisissant son glaive tourbillonnal,
Longtemps il chercha l'ennemi manxant, —
Arrivé sous l'arbre Tomtomacal,
S'arrêta pour réfléchir un moment.

Il se plongeait en de suffêches pensées,
Cependant le Jabberwock aux yeux de flammes,
Siniflant par le bois toufflu,
Arrivait en borborygmant !

Une, deux ! Une, deux ! De part en part
La lame tourbillonnale fait snick et snack !
Il le laisse mort, et brandissant sa tête
Il s'en retourne galomphant.

« Aurais-tu donc occis le Jabberwock ?
— Viens dans mes bras, mon fils resplendinoui !
Quel jour fradieux! Callouh! Callay! »
Gloussait-il dans sa joie.

C'était grilleure et les tauves glissagiles
Gyraient sur la loinde et guimblaient;
Les borogauves avaient l'air tout chétristes,
Et fourgarés les rathes vociflaient.

LEWIS CARROLL.

Traduit de l'anglais par J. B. Brunius.
(Londres, Mai-Juin 1944).

TROIS TRADUCTIONS

DER JAMMERWOCH

Es brillig war. Die schlichte Toven
Wirrten und wimmelten in Waben ;
Und aller-mümsige Burggoven
Die mohmen Räth' ausgraben.

Bewahre doch vor Jammerwoch !
Die Zähne knirschen, Krallen kratzen !
Bewahr' vor Jubjub — Vogel, vor
Frumiösen Banderschnätzchen !

Er griff sein vorpals Schwertchen zu,
Er suchte lang das manchsam' Ding ;
Dann, stehend unten Tumtum Baum,
Er an-zu-denken-fing.

Als stand er tief in Andacht auf,
Des Jammerwochen's Augen-feuer
Durch tulgen Wald mit wiffek kam
Ein burbelnd ungeheuer !

Eins, Zwei ! Eins, Zwei ! Und durch und durch
Sein vorpals Schwert zerschnifer-schnück,
Da blieb es todt ! Er, Kopf in Hand,
Geläumfig zog zurück.

Und schlugst Du ja den Jammerwoch ?
Umarme mich, mien Böhm'sches Kind !
O Freuden-Tag ! O Halloo-Schlag !
Er chortelt froh-gesinnt.

Es brillig war. Die schlichte Toven
Wirrten und wimmelten in Waben ;
Und aller-mümsige Burggoven
Die mohmen Räth' ausgraben.

(« Macmillan's Magazine », Féb., 1872)

(Traduit en allemand par THOMAS CHATTERTON)

« JABBERWOCKY »

rendered into latin elegiacs

by the late Mr. Hassard Dodgson,
a Master in the Court of Comsuon Pleas.

Hora aderat briligi. Nunc et Slythaeia Tova
Plurima gyrabant gymbolitare vabo ;
Et Borogovum mimzebant undique formae,
Momiferique omnes exgrabuêre Rathi.

« Cave, Gaberbocchum moneo tibi, nate cavendum
(Unguibus ille rapit. Dentibus ille necat).
Et fuge Jubbubbum, quo non infestior ales,
Et Bandersnatcham, quae fremit usque, cave. »

Ille autem gladium vorpalem capit, et hostem
Manxonium longâ sedulitate petit ;
Tum sub tumtummi requiescens arboris umbrâ
Stabat tranquillas, multa animo meditans.

Dum requiescebat meditans uffishia, monstrum
Praesens ecce ! oculis cui fera flamma micat,
Ipse Gaberbocchus dumeta per horrida sifflans
Ibat, et horrendum burbuliabat iens !

Ter, quater, atque iterum cito vorpalissimus ensis
Snicsnaccans penitus viscera dissecuit.
Examimum corpus linquens caput abstulit heros
Quocum galumphat multa, domumque redit.

« Tune Goberbocchum potuisti, nate, necare ?
Bemiscens puer ! ad brachia nostra veni.
Oh ! frabius-ce dies ! iterumque caloque calâque
Laetus eo » ut chortelt chortla superba senex.

Hora aderat briligi. Nunc et Slythaeia Tova
Plurima gyrabant gymbolitare vabo ;
Et Borogovorum mimzebant undique formae,
Momiferique omnes exgrabuêre Rathi.

MORS IABROCHII

(*Traduit en latin par* A. A. VANSITTART)

Cœsper[1] *erat : tunc lubriciles*[2] *ultravia circum*
Urgebant gyros gimbiculosque tophi ;
Mœstenui visae borogovides ire meatu ;
Et profugi gemitus exgrabuêre rathae.

O fuge Iabrochium, sanguis meus ![3] *Ille recurvis*
Unguibus, estque avidis dentibus ille minax.
Ububae fuge cautus avis vim, gnate ! Neque unquam
Faedarpax contra te frumiosus eat !

Vorpali gladio juvenis succingitur : hostis
Manxumus ad medium quaeritur usque diem :
Jamque via fesso sed plurima mente prementi,
Tumtumiae frondis suaserat umbra moram.

Consilia interdum stetit egnia[4] *mente revolvens :*
At gravis in densa fronde susuffrus[5] *erat,*
Spiculaque[6] *ex oculis jacientis flammea, tulscam*
Per silvam venit burbur[7] *Iabrochii !*

Vorpali, semel atque iterum collectus in ictum,
Persnicuit gladio persnacuitque puer :
Deinde galumphatus, spernens informe cadaver,
Horrendum monstri rettulit ipse caput.

Victor Iabrochii, spoliis insignis opimis,
Rursus in amplexus, o radiose, meos !
O frabiose dies ! CALLO clamateque CALLA !
Vix potuit laetus chorticulare pater.

Cœsper erat : tunc lubriciles ultravia circum
Urgebant gyros gimbiculosque tophi ;
Mœstenui visae borogovides ire meatu ;
Et profugi gemitus exgrabuêre rathae.

---

(1). *Cœsper* from *cœna* and *vesper*.
(2). *Lubriciles*, from *lubricus* and *graciles*.
(3). *Sanguis meus* : Verg. Æn. vi. 836 — « Projice tela manu, sanguis meus ! »
(4). *Egnia* : « muffish » = *segnis*; therefore « uffish » = *æquis*.
(5). *Susuffrus*: « whiffling », *susurrus*: « Whistling ».
(6). *Spicula* : see the picture
(7) *Burbur* : apparenty a labial variation of *murmur*, stronger but more dissonant.

LES MOTS-VALISES

"PORTMANTEAU WORDS" de LEWIS CARROLL (a)

Je m'attache dans les pages que l'on va lire à un phénomène que je m'applique à isoler de mon mieux et que je retrouve tout le long des routes suivies au milieu des constellations psychologiques (et psychopathologiques) les plus diverses, aussi bien chez le rêveur et le poète moderne que chez l'enfant qui chantonne et l'adolescent excentrique, chez l'encéphalopathe et l'aliéné — à de multiples niveaux donc, pour parler Jackson... Ces constatations relatives à une simple variété de néologismes posent aux chercheurs et aux « spécialistes » de toutes disciplines, philosophes, linguistes, critiques... « à la croisée des chemins », des problèmes nombreux. dont certains angoissants — celui de l'invention entre autres: en l'occurrence, l'invention verbale paraît toujours connaître un seul et même mécanisme, et il n'existe pas le moindre fossé entre santé et maladie mentale. Ainsi cette modeste revue générale se rattache-t-elle aux études que je poursuis actuellement sur l'art des aliénés et « *l'Aliénation Créatrice* »; il reste à souhaiter qu'elle suscite de nouvelles remarques, de nombreux et intéressants travaux...

Au chapitre VI de *Through the looking-glass,* Alice s'étonne de la puissance de Humpty Dumpty sur les mots qu'il dit commander en maître et mener à la baguette; elle se hasarde à lui demander l'explication du poème intitulé « Jabberwocky » dont elle est parvenue précédemment (chapitre I) à déchiffrer l'écriture en miroir (*b*) et qu'elle a trouvé fort joli; il lui a « rempli la tête d'idées », avoue-t-elle, mais somme toute elle n'y a pas compris grand'chose. *Ex cathedra* — il est en fait en équilibre sur la crête d'un mur — le *Gros-Monsieur-Important* (cf. 20) se déclare capable d'expliquer tous les poèmes passés et la plupart des

---

(*a*) Un résumé de cet essai a paru dans le numéro 14 de *la Revue Internationale* ; il était dédié à Jacques B Brunius, docteur ès « portmanteau words ».

(*b*) Je reviendrai dans une prochaine étude sur cet important détail.

poèmes à venir : il écoute le premier quatrain et interrompt Alice, car il y a déjà des mots difficiles à interpréter, *slithy* par exemple :

« Well, *slithy* means *lithe* and *slimy* ».

(« Eh bien, *visquouple* veut dire *souple* et *visqueux* »), et il commente :

« You see it's like a portmanteau — there are two meanings packed up into one word » (« Vous voyez, c'est comme une valise — il y a deux significations emballées dans un seul mot. »).

Un certain nombre de traducteurs, Paul Gilson en particulier (28 *a*) (*c*) et Louis Aragon (29 *a*), ont commis là un faux sens ; *portmanteau* signifie bien sac de voyage et non patère. C'est justement pour prévenir toute nouvelle confusion que je ne suis pas le conseil de Jacques B. Brunius de conserver porte-manteau en français.

Plus loin, nouvel exemple :

« Well then, *mimsy* is *flimsy* and *miserable* — there's another portmanteau for you ». (« Voyons, *inquiaible* est *faible* et *inquiet* — il y a là pour vous une nouvelle valise. » Dans son commentaire de 1855 (*Croft*), Lewis Carroll donne en effet à *mimsy* la signification de *unhappy*).

Lewis Carroll devait tenir vivement à cette image puisqu'il y est revenu dans la préface de *The hunting of the snark* (29 *b*) : il précise la véritable prononciation de *slithy* (même indication dans la préface de *Through the looking-glass* écrite à la Noël 1896) et attire l'attention sur les difficultés verbales du poème :

« Humpty Dumpty's theory, of two meanings packed into one word like a portmanteau, seems to me right explanation for all » (« La théorie de Humpty Dumpty, de deux significations enfermées dans un seul mot comme dans une valise, me paraît tout expliquer correctement ») et de donner de nouveaux exemples : *frumioux* (de *fuming* et *furious*) et *Rilchiam* (de *William* et *Richard*).

Dans son essai Jacques B. Brunius s'essaye à reconstituer les sources des « portmanteau words » du Jabberwocky. Henri Parisot a bien voulu me communiquer des traductions du Jabberwocky en allemand et en latin publiées dans les magazines anglais vers 1870 ; bien entendu, les « valises » ne manquent pas ; exemples dans la traduction latine de A. A. Vansittart, *Mors Jabrocchii : coesper* de *coena* et *vesper* et *lubriciles* de *lubricus* et *graciles*. Il va sans dire que les traducteurs français se sont livrés au même jeu avec des chances inégales : je ne sais moi-même trop que penser

(*c*) Les chiffres arabes renvoient à la bibliographie groupée à la fin.

de mon visquouple et de inquiaible; Antonin Artaud me proposait de son côté *vliqueux* (*vif* + *visqueux*) et *falomitard* (*faiblard* + *miteux*) (cf. 2), inutilement argotiques; André Bay (28 *c*) donnait tout récemment *slictueux* (*souple*, *onctueux* et *visqueux*) et *flivoreux* (*frivole* et *malheureux*); Bernard Bouyssou tient pour *souplisqueux* (Cf. encore 28 b).

●

Il n'y a pas là simples « jeux de mots » cousins germains des contre-petteries — ou plutôt ne s'agit-il pas de réhabiliter et de dignifier ces simples jeux de mots comme « le *jeu* de l'enfance » lui-même, « moyen de conciliation entre l'action et la rêverie » ? Je reprends les mots mêmes d'André Breton qui, dans son *Anthologie de l'Humour Noir* (7), rend un hommage éclatant à Lewis Carroll, alias M. Dodgson, pasteur, professeur de mathématiques, logicien, écrivain et poète — j'ajouterais: admirable psychologue de l'enfant. C'est un hommage infiniment plus modeste que je lui rends aujourd'hui en proposant d'appeler *mots-valises* la variété de néologismes qu'il a le premier, à ma connaissance, isolée — peu me paraît importer le nombre de mots simples entrant dans la composition ou le fait qu'il s'agit de substantifs, d'adjectifs ou de verbes.

L'étude des mots-valises intéresse non seulement la linguistique, mais la psychologie et la philosophie du langage et de la création — je n'ose parler de création poétique de peur de pléonasme (ποιειν). Il est particulièrement important de montrer, comme je me propose de le faire, qu'il est possible de glaner des mots-valises dans les domaines les plus divers. Ce n'est pas ma faute si, au cours de ces démarches, s'attache à mes souliers une certaine poussière d'érudition dont l'odeur rappelle fâcheusement celle de *l'Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux — des Curieurs et des Chercheux* — dit *le Canard Enchaîné*.

●

Et d'abord — à tout seigneur tout honneur — demandons quelques mots-valises aux enfants. Oscar Bloch (6) donne des exemples devenus classiques de *croisements* de mots au cours du développement du langage: *tatalodier*, qui procède de *catalogue* et de *calendrier*, *bouflu* (*bouffi* et *joufflu*) — « ce qui, dit Edouard Pichon (36), est particulièrement piquant, puisque le *joufflu* même de la langue commune procède déjà de la contamination de *giflu* par *joue* », — *bonémifas* (*Boniface* et *do, ré, mi, fa*). Bloch attribue ces croisements à différentes causes; il peut y avoir défaut d'attention, perception défectueuse; mais surtout un « mot corrupteur a pris momentanément dans l'esprit de l'enfant

une telle place qu'il attire pour ainsi dire à lui un mot qui contient des éléments phoniques semblables » — cette notation est à mon sens d'un grand intérêt et annonce ce que je dirai tout à l'heure avec André Ombrédane (32) des *gestes verbaux prégnants* et des *constellations verbales*. De tels croisements me paraissent nombreux parmi les créations verbales dans lesquelles se complaisent les jeunes enfants ; la difficulté est d'abord de les saisir au vol, puis de comprendre en quoi consistent déformations et mutilations. Alain, à vingt-sept mois, a peur de donner un bonbon à sa sœur, car elle risque de *s'étrangueuler* (*s'étrangler* + *gueuler*) ; il range maintenant sa petite auto dans une *garaque* (*garage* + *baraque*) et, comme je l'appelle pour se mettre à table, me crie : « Minute, *papapillon !* ». Pour Jacky, le dentiste est occupé à *trafouiller* (*travailler* + *farfouiller*). « Un camarade qu'on appelle Pepino est nommé par une fillette de deux ans et demi *pipinn* puis *cacann* » (33). Les mots-valises ne sont pas moins difficiles à appréhender dans les comptines et formulettes dont j'ai récemment montré au groupe de *l'Evolution Psychiatrique* (18) l'importance en psychologie normale et pathologique et, au cours de la discussion, S. Nacht voyait dans le mot-valise une caractéristique essentielle de la pensée infantile — je reviendrai à propos des *nursery-rhymes* (20) sur la *substantivation ;* il y en a probablement des foules dans les mots des comptines qu'Emil Bodmer qualifie de « mots sauvages » et qui correspondent aux « mots en liberté » de Jean Baucomont. Dans des formules plus claires, voici *Pimpanicaille* (var. *Pimpanicache*), l'universel roi des papillons lui-même : Pimpanicaille me paraît composé de *pimpant* — et c'est justement pour être séduisant que le roi se fait la barbe — et de *nique*, signe de moquerie, celle-ci soulignée par un suffixe péjoratif, *aille* ou *ache*. Voici *prêmichoni-prêchimona ;* pour des raisons que je développe longuement dans une étude récente (19) et qui seraient ici hors de sujet, le composé populaire *prêchi-prêcha* que mon dictionnaire définit le « rabâchage burlesque d'un orateur » et qui est déjà pas mal pittoresque n'est pas jugé suffisant et le verbe *sermonner* vient fusionner avec lui. Voici la *tatarane*, à la fois *tata* (tante) et *araignée*. Ces néologismes sont à rapprocher d'un certain nombre de phénomènes qui éclairent la mentalité enfantine et la psychologie de l'invention : accolement et contamination des comptines elles-mêmes et des chansons, combinaisons de jeux... (cf. 10) ; G.-H. Luquet (30) a encore souligné l'amour des enfants pour les analogies morphologiques et les « calembours graphiques ».

Henri Wallon (40) étudie chez l'enfant les *contaminations de mots* sur le plan sensori-moteur ; « elles donnent lieu, dit-il, à des substitutions et aux formations hybrides connues sous le nom de *lapsus linguae* » — ce qui est bien

hâtif. L'exemple qu'il cite est cependant de qualité : voici le dialogue entre l'observateur et l'enfant L...er : « — Ce n'est pas vivant un arbre ? — Ça pousse. — Alors, ce n'est pas vivant ? — Ça remue ; il n'y a que les feuilles qui remuent quand il fait *vivant* » (pour : « quand il fait du *vent* »).

●

Certains mots-valises surgis fortuitement dans la conversation et la langue populaire font rapidement fortune, jouissant d'une grande faveur auprès du public de tout âge ; tels les adjectifs : *abomiffreux* (*abominable* et *affreux*) qui caractérisait il y a quelques lustres les mille et un petits malheurs de la vie quotidienne, *craspouilleux* (*crasseux* et *pouilleux*), *encombarrassé* (*encombré* et *embarrassé*), *rajolivissant* (*joli* et *ravissant*) — cette forme dans laquelle un mot entier non déformé vient faire embolie à l'intérieur d'un autre mot, lui aussi intégral (à un i près), paraît particulièrement rare. Je cite encore : *amnistice* (*armistice* + *amnistie*), *hynoptisé* (*hypnotisé* + *optique*) nés d'une fausse perception et d'une fausse étymologie. Je relève encore l'utilisation constante de mots-valises dans les argots, celui des grandes écoles et de la « crise d'originalité juvénile » de Maurice Debesse, — dont René Bessière a marqué les rapports avec la schizophrénie, — la création de prénoms à la mode, de formules publicitaires (de spécialités pharmaceutiques) : *Suzanne* et *Maxime* baptisent leur magasin *Sumax*, mot particulièrement heureux : le client y trouvera le *summum* et le *maximum* — de garantie, de qualité, etc... On me signale qu'un clown appelait *catapostrophe* (*catastrophe* et *apostrophe*) un accident au cours duquel il était injurié.

Les linguistes parleront de leur côté de contamination, de croisement ou de coagulation avec chevauchement, de mots-hybrides ; parmi ceux-ci, Marcel Cohen me cite *méridional* (sur la finale de *septentrional*) et *traminot* pour désigner un membre de la corporation des conducteurs de tram (way) : « complexe assez curieux ; le nom des confrères cheminots se trouve coupé après l'*m* commun aux deux termes et *inot* est traité comme un suffixe ». *Bus* est un autre pseudo-suffixe né de *omnibus* par aphérèse : *autobus, trolleybus*.

Régis Messac (31) présente M. *Jackal*, personnage de Dumas père, « dont le nom commence comme *jaguar* et finit comme *chacal* ». Dans une seconde de génie, Rostand a créé l'immortel *ridicoculiser* (*ridiculiser* + *cocu*).

Les poètes, qui ne vont pas choisir leurs mots « sans quelque méprise », ne se font pas faute d'emplover des valises et des exemples seraient ici fastidieux ; il faudrait les prendre chez Robert Desnos, Max Jacob, Léon-Paul Fargue, Henri Michaux, Michel Leiris, Raymond Queneau —

celui-ci nomme un de ses recueils: « *Les ziaux* » (37) (les *ziaux* = les *yeux* + les *eaux* avec l'orthographe phonétique chère à l'auteur), etc. ; il faudrait rappeler plusieurs divinités de William Blake (cf. 24): *Enitharmon* (de *Enion* et *Tharmas*), *Golgonooza,* la crucifixion de la vie (de *Golgotha* et *Zoon*)...; il faudrait bien sûr faire une place à part à James Joyce — à la suite de Louis Gillet, qui s'est attaché à plusieurs reprises à *Finnegan's wake* et apporte d'excellentes gloses: « L'auteur, dans une phrase d'ailleurs délicieuse sur la naissance d'une source, veut peindre un arbre qui tombe en travers du courant et y provoque une cascade. Il dit que cet arbre *forstfellfoss*. Le mot est inventé de toutes pièces. Il est créé autour de *fell,* préterit de *to fall* (tomber), avec redoublement d'une allitération en *F* pour encadrer ce radical. La charpente est évidemment cette suite de consonnes: *f, f, f,* par lesquelles on indique en musique un *fortissimo.* Maintenant, *forst* est un thème forgé, qui n'existe dans aucun lexique, mais qui suggère le son *first* et celui de *forest,* c'est-à-dire l'idée de chose végétale, primitive. La finale *foss* est scandinave, et désigne une chute d'eau. Cette syllabe termine ce vocable composite par un bouillonnement et une écume barbare. En soi, le mot est prodigieux; c'est une création naturaliste, un petit poème complet comme un *haï-kaï* japonais, un de ces vivants hybrides comme la Grèce en créait dans les Sirènes et les Centaures... Mais on va m'accuser de découvrir dans ce *forstfellfoss* autant de beautés que Philaminte dans le fameux « quoi qu'on die » (25). Cependant mon ami Bernard Bouyssou vient renchérir sur la fusion *first-forest;* il me rappelle avec Freud (28 bis) l'usage symbolique de *bois* pour *femme, mère* (*Holz,* mot allemand qui signifie bois, aurait la même racine que le mot grec υλη, matière brute) *mater, materia, madeira* et l'île Madère couverte de forêts...; l'arbre tombe d'ailleurs en travers d'un courant (intervention de l'eau si nécessaire à la naissance).

On ne peut nier que James Joyce soit un maître des mots aussi absolu que Humpty Dumpty lui-même — l'équipe des traducteurs d'*Anna Livie Plurabelle* (39) en sait quelque chose — qu'il ne les fasse travailler à plein rendement et ne les manie avec facilité, même ceux — selon Humpty Dumpty ce sont les verbes — qui ont le plus d'orgueil et de caractère. Malheureusement, à subir de tels traitements et à être déformés sans merci, les mots perdent parfois leur visage et les caractères qui permettent de les reconnaître à coup sûr: leur identification m'évoque alors celle que les livres de médecine légale décrivent comme nécessaire à la suite des grandes catastrophes...

Max Ernst définit ainsi la *phallustrade:* « C'est un produit alchimique composé des éléments suivants: l'autostrade, la balustrade et une certaine quantité de phallus. Une phal-

lustrade est un collage verbal-». Et, après quelques considérations sur le collage, le maître du collage, qui est aussi un des pères des « cadavres exquis », ajoute: « Une phallustrade est un produit typique de l'humour noir » (16): Ce n'est pas par hasard que reviennent les mots d'humour noir comme un écho aux différents paragraphes de mon essai... (j'évoque Lichtenberg). Il n'est pas sans intérêt de souligner encore que *phallustrade,* création parfaitement volontaire, dérèglement systématique et rimbaldien, répond bien au modèle des productions les plus automatiques et les moins conscientes. André Breton note de même dans *le Surréalisme et la peinture* (8): « Le collage (...) n'avait cessé de maintenir une certaine équivoque entre l'involontaire et le volontaire, de faire la plus belle part au raisonnant ». Je songe encore au « modèle rouge » de René Magritte (1937) avec ses pieds-bottines, à une composition de Victor Brauner dans laquelle le dos d'un animal *est* profil humain (illustration dans *Main Forte* de Benjamin Péret (34)) ou à telle autre métamorphose de Hans Bellmer.

●

Cette étude sera de celles auxquelles le point final est bien difficile à mettre. Il faudrait encore se demander ici si le mot-valise peut être création collective et pourra servir l'art « fait par tous » souhaité par le Comte de Lautréamont. Il faudrait encore rapprocher des mots-valises les collages de mots composés et d'expressions toutes faites utilisés par quelques-uns (« *autant en emporte le glas* » m'a l'autre jour échappé) et surtout par Jacques Prévert; exemples de compléments interchangeables dans *Cortège;* l'excellent commentaire de Georges Bataille (3) éclaire incidemment le problème actuel: « *un ramasseur de conscience avec un directeur de mégots* (....) Les mots dans *Cortège* sont détruits par un procédé d'association arbitraire, substituant au professeur et à la porcelaine de la vie active, la confusion d'un *professeur de porcelaine.* Un *moulin à lunettes,* une *montre en deuil* font éclater de la même façon des mots que leur usage a définis (Bataille a montré précédemment que l'étude des conduites archaïques de l'homme à l'égard des objets ne peut être séparée de celle des conduites à l'égard des mots). C'est (....) le procédé qu'illustrent les *rails en mou de veau* et les *locomotives en plume d'autruche* de Raymond Roussel ».

Par une démarche inverse d'ailleurs, des mots authentiques peuvent être considérés comme des valises: dans *Borgia,* suivant Joseph Delteil (13) il y a *bordel* et *orgie;* pour ma part, je n'arrive pas à ne pas considérer *concupiscence* — qui commence d'ailleurs comme *concubinage* — comme le mot de la langue française le plus sale et le plus bourré de perversions sexuelles — les mots

con + cul + pisse + sens y font l'amour sans retenue malgré la proximité du *Traité* de Bossuet; l'œuvre de Michel Leiris fournira bien d'autres exemples souvent, suivis de subtiles analyses (Cf. encore 33), de ce mode de *co-naissance*.

●

Il est étonnant que ce phénomène n'ait été étudié jusqu'ici qu'assez superficiellement par les psychiatres et les psychopathologues qui le retrouvent d'une manière constante dans la bouche ou sous la plume des schizophrènes (dans ses *Remarques psychanalytiques sur Alice au Pays des Merveilles et Lewis Carroll* (38), Paul Schilder voit dans l'utilisation des mots-valises par le schizophrène la volonté du malade de rompre toute relation avec le monde extérieur; d'autres interprétations sont bien entendu possibles) et d'un certain nombre de délirants chroniques qu'ils rapprochent ou non des schizophrènes suivant les exigences de la nosologie qu'ils ont adoptée — je pense surtout aux paraphrènes. Il paraît plus rare chez les excités cérébraux (maniaques ou intoxiqués). Dans le *Journal à Stella* de Jonathan Swift (que, suivant Breton (7) : « tout désigne, en matière d'humour noir, comme le véritable initiateur »), les fins de lettres en « petit langage » sont actuellement considérées non comme des signes prémonitoires de la psychose, mais comme des imitations de parler enfantin dont les raisons restent à élucider. Mon érudit confrère le Dr Burckard me signale là les néoformations qui m'intéressent; je ne peux le vérifier, n'ayant à ma disposition aucune édition du *Journal* en version primitive, non corrigée par Deane Swift.

Dans sa *Psychopathologie Générale* (27), Karl Jaspers indique en quelques lignes qu'on a cherché à expliquer les constructions verbales par le mécanisme des associations ; il se réfère à des travaux de Kraepelin, Pfersdorff, Mehringer et Mayer, van der Torren, et conclut: « Parmi les notions associatives qui servent à classer les troubles du langage, se place la *contamination*. On appelle ainsi le mélange de deux éléments pour en former un troisième (par exemple « *überstaunt* » de « *erstaunt* » et de « *überrascht* »). » Je note au passage la fréquence des mots-valises dans la langue allemande. Il faut avouer que le mot *contamination* n'est pas très heureux: il évoque un élément plus fort souillé par un élément plus faible qui pourra par la suite triompher, alors que dans un mot-valise tel n'est pas toujours le cas et souvent les différents mots simples ont la même valeur initiale; de plus, ils ne peuvent être liés que par une conjonction de coordination marquant l'union. Il est vrai qu'il ne faut peut-être pas prendre ici le mot contamination dans le sens des hygiénistes : la *contaminatio* est un procédé de composition dramatique cher

à Plaute ou à Térence dans lequel plusieurs comédies, grecques en général, sont amalgamées en une seule.

Paul Guiraud, dans son *Manuel* (14), en étudiant les modifications de la pensée délirante au cours des délires progressifs, donne plusieurs exemples des mots-valises sous le nom de *néologismes par agglutination* et agglutination ne signifie pas autre chose que collage (*glutinum* = colle). (Le mot risque de tromper les linguistes; pour eux l'agglutination est l'incorporation de l'article au nom exemple : *lierre* pour *l'hierre*) ; d'autres se trouvent dans son *Analyse du symptôme stéréotypie* (26) : *Filder* représente pour un malade à la fois *rayonnement d'air* et *fil-de-fer;* un autre malade parle de *bébin* (*bébé* et *bambin*). Certains néologismes sont plus difficiles à comprendre en raison des déformations concomitantes : le *clanic* règle pour un délirant l'ouverture des coffres-forts et la circulation financière (*clé* et *déclic* — mais d'où vient le *n* ? Marcel Cohen se demande si *cran* n'a pas pu intervenir).

Par contre, des mots comme *maîtracinau* (maître des biens nationaux), *scorpinant* (scorpion piquant), *cosmorant* (cosmorama mouvant) s'ils sont pour Paul Guiraud des exemples d'agglutination, ne sont pas des valises, puisqu'il existe entre les mots qui les composent une liaison logique et grammaticale et qu'il y a seulement alors crases et contractions avec survivance de syllabes faibles privilégiées en général porteuses de l'accent tonique, aux dépens de syllabes faibles écrasées dans la bagarre. J'en dirais autant de *Badon* (*Belle au Bois Dormant*) que je trouve dans la bouche d'Alain à 17 mois, d'*abetz* (j'étais *abetz* dans mes jeux d'enfant, c'est-à-dire à la fois président de la République, maréchal ou chef militaire, pape ou chef religieux..., tout depuis *a* jusqu'à *z* — d'alpha à omega), et de *gête* (*gîte* de la *bête*) donné par Jacques Delmont (12) dans son *Essai sur la schizophasie* en même temps que « *foutendre* » (?) ; par contre, *robillard* de C. Pfersdorff (= *robe* + *billard*) est une valise authentique : selon cet auteur, l'interprétation philologique utilise alors le caractère phonétique du mot provocateur (35). Un de mes malades de Chézal-Benoît, analphabète mais non débile, me parlant d'une femme du pays, me disait : « Elle est *rachitive* (*rachitique* et *chétive*). »

Mais je n'ai pas l'intention de dépouiller toute la littérature spécialisée et en arrive au livre récent de Georges Dumas (15) : *Le surnaturel et les dieux d'après les maladies mentales,* dont un chapitre entier est consacré aux néologismes des aliénés. Georges Dumas distingue les néologismes en cognitifs et affectifs « suivant qu'ils ont leur source dans la passion ou dans le besoin de connaître et cette distinction vaut pour les normaux comme pour les malades » ; elle me

paraît fausse, ainsi que le montreront mes derniers paragraphes dégagés d'une psychologie atomiste et plus ou moins inspirés des travaux de Freud. Georges Dumas sépare encore, inutilement à mon sens et à la suite des travaux de Séglas, des néologismes actifs et des néologismes passifs... Dans son tableau, je relève *perspendicaces* (Madame Ry): « Esprits invisibles qui sont en même temps *perpendiculaires* au-dessus de sa tête et *perspicaces* » et *pénétroversée* (Madame Hill): « Elle est *pénétroversée,* c'est-à-dire non seulement *pénétrée,* mais *traversée* »; je retrouve aussi Madame Mattez, que j'ai connue à la Clinique des Maladies Mentales de la Faculté de Paris et qui se plaignait des *voiseuses;* ce mot me paraît formé de *voisines* et d'*oiseuses* (les voisines n'ont vraiment rien à faire pour parler à travers les murs et s'occuper de Madame Mattez); elles *voient* peut-être aussi à distance par un système de lentilles associées.

Dans un livre tout récent (30 bis), Masserman paraît attacher la plus grande importance à ces néologismes et cite *brexed* (*burned, bruised* et *sexed-raped*) et *frisgrace* (*fame* et *disgrace*).

●

Cette forme de langage est encore à étudier de près au cours de phénomènes hypnagogiques et hypnopompiques. J.-B. Bellaval s'y est essayé dans *Trajectoire du rêve* (5) en cherchant à pénétrer un message automatique entendu déclamé à voix haute dans son demi-sommeil: *Oisellerie Vera Carocallaire:* dans ce dernier mot dominent *Caracalla, caracoler* et *rocaille;* la salive provoquée, selon l'auteur, par la prononciation même de Carocallaire, m'évoque pour ma part la bave des escargots (en espagnol, *caracoles*). Au sortir d'une crise cardiazolique, un de mes malades dont j'ai publié l'observation à la *Société Médico-Psychologique* (17) tendait vers moi ses bras dans un profond élan affectif, m'appelait: « Monsieur le *dioteur* » (= *directeur* + *docteur*). Une ample moisson est à faire dans les réveils au cours de la cure de Sakel et les neurologistes gagneraient peut-être à étudier sous cet angle un certain nombre de cas de paraphasie et de jargonaphasie. Au cours d'une description célèbre de la parole spontanée des aphasiques (21), Charles Foix étudie les deux éléments principaux de la paraphasie: la déformation de mots et la substitution d'un mot à un autre; un des exemples de déformation est à retenir: « *soussure* par contraction de *soulier* et *chaussure* » (on dira: *une soussure, un robillard;* c'est donc le substantif fournissant la finale qui impose son genre). « L'ingénieur Audry, qui sort de sa période confusionnelle (c'est un commotionné), dans un hôpital de Verdun, veut dire qu'il a été *blessé* et qu'il est encore *sourd* et il accouche péniblement de *bles-*

sourd qui revient ensuite plusieurs fois dans ses explications » (15). A côté du phonème mixte ou commun aux deux mots *s s*, — en laissant au lecteur le soin de chercher d'aussi belles charnières, — je pointe les difficultés et tâtonnements de la création verbale. Ce sont ceux-ci qu'étudie André Ombrédane au laboratoire de Psychologie du Langage à l'hospice de Bicêtre (cf. 32) : dans l'épreuve des « dénominations alternées » se manifestent entre autres l'intoxication et la contamination ; l'intoxication n'est autre que la *reproduction substitutive* de Paul Guiraud (26). « La contamination est un phénomène voisin : la nouvelle dénomination comporte des éléments qui appartiennent au mot précédemment émis. Le malade Du... parvient à prononcer le mot *crayon*... Prié de nommer un stylographe, il dit « scrémion... crayaf... le scrayo... skilo... ignograf... un skilo... skilograf... un stylo... stylographe ». Prié aussitôt après de nommer le crayon, il dit : « nef... crégraf... créfio... crayon ».

André Ombrédane se risque à interpréter ces faits ; il en arrive à en envisager le mot comme un véritable *geste verbal ;* empruntant le vocabulaire de la Gestalt-théorie, il décrit des *gestes verbaux prégnants* et des *gestes verbaux faibles*. « Les méprises verbales et les néologismes au cours de la période de tâtonnement semblent même attester la réalité d'organisations plus compréhensives que nous appellerons *constellations verbales*. Ces constellations ont une triple clef : analogie phonétique, analogie de fonction, collaboration dans l'usage. Les constellations verbales se montrent, elles aussi, plus ou moins prégnantes ou subordonnées. Elles entrent clairement en conflit dans l'élocution de l'aphasique, phénomène qui se laisse déjà soupçonner dans certaines conditions de l'élocution normale. On peut dire que les constellations ainsi définies sont les unités par excellence de l'expression verbale. Celle-ci repose, dans le langage de l'individu normal, sur une série d'évocations et d'enchaînements, mais aussi de dissociations et de recomposition des constellations verbales. Le discours tend d'autant plus vers « l'automatisme » qu'il se borne davantage à l'évocation et à l'enchaînement des constellations par le moyen de ces éléments inducteurs que Marcel Jousse appelle *mots-agrafes*. Il tend d'autant plus vers l'aspect *volontaire,* vers l'*invention,* que l'activité de dissociation et de recomposition des constellations l'emporte. »

En analysant le mécanisme psychologique du rêve, Paul Guiraud (14) cite les agglutinations *archistue* (*archiprêtre* et *statue*), *sodra* (*sol, do, ré, la*) et *bette* (*boîte à lettres*) ; en utilisant le critère de tout à l'heure, je ne peux retenir que la première.

J'en arrive à Freud et au *mot d'esprit* (23) ; voici des exemples donnés dans la première partie du chapitre pre-

mier, *Technique du mot d'esprit* — et il ne saurait être question d'envisager ici la partie synthétique et la partie théorique de l'ouvrage : *famillionnaire* (*familière* + *millionnaire*) tiré des *Reisebilder* de H. Heine et pour lequel Freud propose une intéressante image graphique et *monumentané* (*momentané* + *monument*) ; *anecdotage* (*anecdote* + *dotage*) de T. de Quincey et *alcoholidays* (*alcohol* + *holidays*) empruntés à l'article de A. A. Brill (9) ; *tête-à-bête* (*tête-à-tête* + *bête*), *Orient-erpresszug* (*Orient-expresszug* + *Espressung*) qui joue la faute d'impression, *Autodidasker* (*Autodidakt* + *Lasker*) qui se trouve dans *Die Traumdeutung* (22)... Freud oppose aux condensations avec formation de mots composites celles avec modifications plus ou moins profondes, et j'avoue voir assez mal cette distinction de techniques, l'une et l'autre restant subordonnées à la notion de substitution, au dire de Freud, lui-même qui parle encore de transitions insensibles de l'une à l'autre. Dans *La Science des Rêves* (22), Freud donne deux excellents exemples du processus de compression ou de *condensation* (*Verdichtung*) des images verbales (condensation du contenu manifeste par rapport au contenu latent) : *Norekdal* et *Erzefilisch* ou *Erzifilisch* : *Norekdal*, de *Nora* et *Ekdal*, vient de son collaborateur Sadger ; *Erzefilisch* est emprunté à Marcinowski. « La veille au soir, la gouvernante (*Erzieherin*) lui avait demandé de lui parler du problème de la prostitution. En lui racontant (*Erzänlerisch*) diverses choses sur le sujet et en lui prêtant un livre, il avait cru agir d'une manière éducative (*Erzieherisch*). Le vocable bizarre apparu en rêve est une condensation des mots *Erzieherin, Erzählerisch, Erzieherisch, Syphilis*, un résumé en style onirique de la conversation de la journée ». « Cette salade de mots, conclut Roland Dalbiez (11) (à qui j'emprunte la traduction précédente), si grotesque qu'elle puisse paraître, n'en est pas moins thématique ». Cette notion me ramène aux constellations verbales de tout à l'heure et il est évident qu'un *thématisme* aussi strict doit être affirmé dans toutes les valises que j'ai citées ; s'il est plus ou moins difficile à mettre en évidence, c'est que, comme Charles Baudouin l'a souligné (4), « il existe des degrés dans la condensation. Il y a des *images composites* (*Mischbildungen*) analogues aux Centaures de la Fable (nous retrouvons cette *comparaison* qui est *raison* G.F.) et où les composantes (homme et cheval) quoique formant un ensemble, se distinguent sans peine » ; je donnerais comme exemples de semblables Centaures *slithy, bébin* ou *originouloque* (*original* et *loufoque*) de René Allendy (1) : mais il y a loin de ces valises simples aux *forstfellfoss*, aux *Carocallaire* ou même aux *Pimpanicaille*..., véritables chefs-d'œuvre de laconisme synthétique en dépit d'une complexité qui peut rendre fort difficile la recherche du dénominateur commun aux éléments constitutifs, le contexte tout entier ne cessant d'être sollicité. Du

moins par ceux qui ne se contentent pas du monde présent, persistent à explorer le *Wonderland* et ne se veulent pas de purs *intestinctuels*. comme auraient dit Alfred Jarry... ou Sylvain Itkine...

GASTON FERDIÈRE.

P. S. — Maurice Schone veut bien m'écrire que dans sa *grammaire historique de français,* Nyrop « a choisi pour ce cas précis le terme *contamination* (1er volume, page 467). Il examine le fait de deux mots provenant de langues différentes, puis insiste sur le croisement de mots français : *ajonc* (vieux français *ajou* + *jonc*), *bédondaine* (bedon + bedaine), *éclabousser* (*éclater* + vieux français *esbousser*)... *Phalanstère* mot créé par Fourier ; *Phalanstère* est *phalange* affublé de la terminaison de *monastère;* ainsi *phalansthère* est le *monastère* de la *phalange* ».

...D'autres encore. Il constate dans le même chapitre qu' « une contamination de synonymes s'observe souvent dans le français populaire et badin. A l'argot de Paris appartiennent *badingueusard* (= *badinguiste* + *gueusard*), *foultitude* (= *foule* + *multitude*), *radicanaille* (= *radicaille* + *canaille*)... »

« Le langage chimique offre de nombreux exemples de dénominations dues à une contamination : *Chloral* (*chlore* + *alcool*) ; *chloroforme* (*acide chlorique* + *acide formique*) ; *phénol* (*acide phénique* + *alcool*).

Dans ce même premier volume, je trouve, page 152, un paragraphe *Jeux de mots,* que je vous transcris :

« On altère parfois les mots pour obtenir des effets comiques ou satiriques ; mais ces altérations sont ordinairement individuelles et momentanées, et ne laissent pas de traces durables. La *Satire Ménippée* pour se moquer des adhérents de la Ligue les appelle ironiquement *catholigues* pour *catholiques*. M^me^ de Sévigné dit *bavardiner* pour *bavarder* à cause d'une M^me^ de *Lavardin* qui aimait le bavardage... Paul Hervieu forge le mot *famillionarité* (*L'Armature,* p. 22), pour qualifier la *familiarité* choquante d'un *millionnaire*. E. Rostand invente, avec sa grâce riante, *ridicoculiser :*

...Ragueneau me plaît, c'est pourquoi, dame Lise,

Je défends que quelqu'un le ridicoculise.

(*Cyrano de Bergerac* II, sc. 4).

Dans *Chantecler,* le merle railleur et spirituel donne à un vieux chat le nom de *Mathousalem*. »

BIBLIOGRAPHIE

(1) René Allendy, *Rêves expliqués.* Gallimard, 1938, p. 51.

(2) Antonin Artaud, *L'arve et l'aume, tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll* in *l'Arbalète,* n° 12 (printemps 1947), pp. 159-184.

(3) Georges Bataille, *De l'âge de pierre à Jacques Prévert* in *Critique,* n°s 3-4, pp. 195-214.

(4) Charles Baudouin, *Introduction à l'analyse des Rêves.* Art et Pensée, 1945, p. 20.

(5) J.-B. Bellaval, *Essai de reconstruction d'un message automatique: Trajectoire du Rêve.* Cahiers G. L. M., 1938, pp. 121-126.

(6) Oscar Bloch, in *Journal de Psychologie,* 1921 et 1924.

(7) André Breton, *Anthologie de l'humour noir.* Sagittaire, 1940, p. 15 et pp. 78-79.

(8) André Breton, *Le Surréalisme et la peinture.* Brentano's, 1945, p. 148.

(9) A.-A. Brill, *Freud's theory of wit* in *Journal Of Abnormal Psycho.ogy,* 1911.

(10) Jean Chateau, *Le réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant.* Vrin, 1946, passim.

(11) Roland Dalbiez, *La méthode psychanalytique et la doctrine freudienne.* Desclée de Brouwer, 1936, I, p. 134.

(12) Jacques Delmond, *Essai sur la schizophasie.* Le François, 1935, p. 61.

(13) Joseph Delteil, *Jésus II.* Flammarion, 1947.

(14) Maurice Dide et Paul Guiraud, *Psychiatrie du médecin praticien.* Masson, 2e Edit., 1929, passim.

(15) Georges Dumas, *Le Surnaturel et les Dieux d'après les maladies mentales.* Presses Universitaires de France, 1946.

(16) Max Ernst, Cahiers d'Art, 1937, p. 38 et suiv.

(17) Gaston et Simone Ferdière, *Troubles aphasiques passagers post-convulsifs au cours de la cardiazolthérapie.* Société Médico-Psychologique, séance du 21 décembre 1942 : « Annales Médico-Psychologiques », 1942, T. II, p. 410.

(18) Gaston Ferdière, *Intérêt psychologique et psychopathologique des comptines et formulettes de l'enfance.* Conférence au Groupe de *l'Evolution Psychiatrique* (séance de Mai 1946), résumée dans la revue du même nom (nouvelle série, N° 3, consacrée à l'enfant).

(19) Gaston Ferdière, *Prêchimoni-Prêchimona. Le rôle du prêtre dans les comptines* in *Psyché* N° 7 (sur l'enfant et la famille), pp. 560-567.

(20) Gaston Ferdière et Yves Malartic, *Les Nursery-Rhymes* (en préparation).

(21) Charles Foix, *Aphasies,* in *Nouveau Traité de Médecine* de Roger, Widal, Teissier, Fasc. XVIII, 1928.

(22) Sigm Freud, *La science des rêves.* Traduction Meyerson. Alcan, 1926, passim.

(23) Sigm Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient.* Traduction Marie Bonaparte. Gallimard, 1930.

(23bis) Sigm Freud, *Introduction à la psychanalyse.* Traduction Jankélévitch. Payot, 1936, p. 177.

(24) David Fridlander, *Notes et glossaire sur la mythologie de William Blake* in *Messages,* 1939, T. n° 1 (William Blake) pp. 56-63.

(25) Louis Gillet, *Stèle pour James Joyce.* Sagittaire, 1941, pp. 62 et suiv.

(26) Paul Guiraud, *Analyse du symptôme stéréotypie,* in l'*Encéphale,* XXXe année, 2e volume, n° 4, novembre 1936, pp. 229 et suiv.

(27) Karl Jaspers, *Psychopathologie générale.* Traduit par A. Kastier et J. Mendouse. Alcan, 1938, pp. 209 et 210.

(28) Lewis Carroll, *La traversée du miroir.*
a) Texte français de Paul Gilson, Denoël et Steele, s. d.
b) *Jabberwocky,* traduit par Henri Parisot. In *Les Quatre Vents,* n° 5, 1946.
c) Traduction nouvelle d'André Bay. Stock, 1947.

(29) Lewis Carroll, *La Chasse au Snark.*
a) Traduit par Aragon. *The Hours Press,* 1929.
b) Traduit de l'anglais par Henri Parisot (Ed. Bilingue), P. Seghers, 1945 et Fontaine, 1946.

(30) G.-H. Luquet, *Le dessin enfantin.* Alcan, 1926, p. 46.

(30bis) Jules-H. Masserman, *Principles of Dynamic Psychiatry.* Saunders, 1946, pp. 70 et 75.

(31) Régis Messac, *Le « détective novel » et l'influence de la pensée scientifique.* Champion, 1929, p. 433.

(32) André Ombrédane, *Le langage,* in *Nouveau traité de Psychologie* de Georges Dumas, T. III, fasc. 4, Alcan, 1937, p. 420 et suiv.

(33) André Ombrédane, *Le développement du langage chez l'enfant* in *La psychologie de l'enfant de la naissance à 7 ans.* Bibliothèque de l'Ecole Maternelle, Bourrelier et Cie, 1939, p. 26.

(34) Benjamin Péret, *Main Forte.* Illustrations de Victor Brauner. Fontaine, 1946, p. 19.

(35) C. Pfersdorff, *Les catégories du langage. L'interprétation philologique,* in *Travaux de la clinique psychiatrique de Strasbourg,* 1929, passim.

(36) Edouard Pichon, *Le développement psychique de l'enfant et de l'adolescent,* Masson, 1936, p. 100.

(37) Raymond Queneau, *Les ziaux.* Gallimard, coll. Métamorphoses, 1943, p. 74.

(38) Paul Schilder, *Psychoanalytic remarks on « Alice in wonderland » and Lewis Carroll* in *the journal of nervous and mental disease,* février 1938.

(39) Philippe Soupault, *Souvenirs de James Joyce.* Charlot, 1943.

(40) Henri Wallon, *Les origines de la pensée chez l'enfant.* Presses Universitaires de France, 1945, I. p. 222.

TEXTES INEDITS

MELODIES

Il y avait un jeune homme de Maurecourt
Qui de jour en jour devenait plus court
Il attribuait ce fait
A l'auge qu'il portait sur la tête
Qui était emplie du mortier le plus lourd.

Sa sœur nommée Lucie Brisset
Sans cesse maigrissait et s'amincissait
Pour la simple raison, d'abord,
Qu'elle couchait sous la pluie, dehors,
Et aussi que jamais elle ne déjeûnait.

Extrait de *Useful and Instructive Poetry*, revue manuscrite publiée par Charles Lutwidge Dodgson (alias Lewis Carroll) à l'âge de 13 ans (1845).

DIFFICULTE N° 2

Qu'est-ce qui est préférable, une horloge qui est à l'heure seulement une fois par an, ou une horloge qui marque l'heure juste deux fois par jour ? « La deuxième », répondez-vous, « la question ne se pose pas ». Très bien, lecteur, maintenant soyez attentif.

J'ai deux horloges. L'une ne marche pas du tout, et l'autre retarde d'une minute par jour. Laquelle préférez-vous ? « Celle qui retarde », répondez-vous, « sans aucun doute ». Maintenant remarquez bien : celle qui retarde d'une minute par jour doit attendre de retarder douze heures, soit sept cent vingt minutes, avant d'être de nouveau à l'heure juste, par conséquent elle n'est à l'heure que deux fois par an, tandis que l'autre, qui ne marche pas, est évidemment à l'heure chaque fois qu'il est l'heure qu'elle marque, ce qui arrive deux fois par jour. De sorte que vous vous êtes contredit une fois. « Ah, mais », dites-vous, « à quoi cela sert-il d'être à l'heure deux fois par jour si je ne peux pas savoir à quelle heure cela se produit ? ». Eh bien, supposons que l'horloge marque huit heures, ne voyez-vous pas que l'horloge est à l'heure à huit heures ? « Oui, je vois ça », répondez-vous. Très bien, alors vous vous êtes contredit une deuxième fois : maintenant essayez de sortir de la difficulté comme vous pourrez, et ne vous contredisez plus si vous en êtes capable.

Extrait de *The Rectory Umbrella*, revue manuscrite publiée par Charles Lutwidge Dodgson à l'âge de 18 ans (1850).

FRAGMENTS DE LETTRES (*)

LETTRE A GAYNOR SIMPSON

27 Décembre 1873

Ma Chère Gaynor,

.. ..

En fait de danse, je ne danse jamais, à moins qu'on me permette de le faire *à ma manière personnelle.* Inutile d'essayer de la décrire : il faut le voir pour le croire. Dans la dernière maison où j'ai essayé, le plancher a cédé. Il faut dire que c'était un plancher de mauvaise qualité. Les poutres n'avaient que vingt centimètres d'épaisseur, à peine dignes d'être appelées poutres. Il est plus raisonnable d'avoir des voûtes de pierre quand on veut danser *à ma manière personnelle.*

Avez-vous jamais vu le rhinocéros et l'hippopotame au Jardin Zoologique essayer de danser ensemble le menuet ? C'est un spectacle touchant.

.. ..

(*) Extraits de *Lettres de Lewis Carroll à ses amies enfants*, traduites et présentées par Jacques B. Brunius.

LETTRE A KATHLEEN ESCHWEGE

Ch. ch., Oxford, 24 Octobre 1879

Ma Chère Kathleen,

Eh bien, j'espère que je peux maintenant vous compter comme une de mes amies. J'adore les enfants (excepté les garçons) et j'ai plus d'amies enfants que je ne pourrais les compter sur les doigts, même si j'étais un mille-pattes. D'ailleurs, ont-ils des doigts ? Je crains qu'ils n'aient que des pieds, mais naturellement ils peuvent les utiliser de la même façon, et c'est pourquoi aucun insecte sauf le mille-pattes ne peut faire de multiplication à plusieurs chiffres. J'ai plusieurs amies qui n'habitent pas loin de chez vous, de sorte qu'il y a toutes les chances que j'arrive du côté de chez vous avant l'année mil neuf cent soixante-dix-neuf...

CHARLES L. DODGSON,
(alias LEWIS CARROLL)

●

LETTRE A EDITH RIX

(1887 ?)

Ma Chère Enfant,

.. ..

— Votre remarque, qu'il est possible de faire des pantoufles pour éléphants, seulement ce ne seraient pas des pantoufles, mais des bottines, me convainc qu'une branche de votre famille doit être irlandaise.

.. ..

LETTRE A MARY MACDONALD

(fille de l'écrivain George Macdonald)

Christ Church, Oxford, 23 Mai 1864.

Ma Chère Enfant,

Il a fait si terriblement chaud ici que j'ai été presque trop faible pour tenir une plume, et même si j'en avais été capable, il n'y avait pas d'encre — elle s'était complètement évaporée en un nuage de vapeur noire, et flottait dans cet état à travers la pièce, encrant les murs et le plafond au point de les rendre à peine présentables. Aujourd'hui il fait plus frais, et une petite quantité a réintégré l'encrier sous forme de neige noire — il y en aura bientôt assez pour me permettre d'écrire et de commander ces photographies que désire ta maman.

La chaleur me rend très triste et maussade : quelquefois je pense à peine réfréner mon humeur. Par exemple l'Evêque d'Oxford vient à l'instant de me rendre visite — c'était chose fort civile et il ne pensait pas à mal le pauvre homme : mais son entrée me provoqua tellement que je lui jetai un livre à la figure, ce qui dut je le crains lui faire très mal — (Remarque : ceci n'est pas tout à fait vrai — aussi n'as-tu pas besoin de le croire — Ne te presse pas tant de croire la prochaine fois — Je vais te dire pourquoi — Si tu te mets à tout croire tu te fatigueras les muscles du cerveau, et après tu seras si faible que tu ne seras plus en mesure de croire les vérités les plus simples. Pas plus tard que la semaine dernière un de mes amis s'efforça de croire à Jack-le-Tueur-de-Géants. Il y parvint, mais il en fut si exténué que quand je lui dis qu'il pleuvait (ce qui était vrai) il *ne put* le croire, et se rua dans la rue sans chapeau ni parapluie, en conséquence de

quoi sa chevelure fut sérieusement mouillée, et pendant près de deux jours une de ses boucles ne put recouvrer sa forme correcte. (Remarque : une partie de tout *cela* n'est pas tout à fait vrai je crains —). Veux-tu dire à (ton frère) Gréville que je m'occupe de son portrait (à mettre dans un cadre ovale, tu sais) et que j'espère le lui envoyer d'ici un jour ou deux — Dis aussi à ta maman que, je regrette à dire, aucune de mes sœurs ne viendra à Londres cet été.

Avec mes meilleurs sentiments pour ton père et ta mère, et mon amitié pour toi et les autres enfants, crois moi

ton ami affectionné,

CHARLES L. DODGSON

La seule malchance qui me soit advenue Vendredi dernier est que *tu* m'aies écrit. Là !

●

LETTRE A E...

1er Janvier 1895

Ma Chère E...,

Vous avez raison de dire que vous n'avez pas eu de mes nouvelles depuis longtemps. Et puis après ! Vous lisez les journaux. Sûrement vous pouvez vous rendre compte négativement que je vais très bien. Lisez soigneusement la liste des banqueroutes, puis parcourez les comptes-rendus de jugement de simple police ; et si vous ne trouvez mon nom nulle part, vous pouvez dire à votre mère d'un ton de calme satisfaction : « Mr. Dodgson va très bien ».

DEUX LETTRES A AGNES HUGHES

(sans dates, entre 1860 et 1870)

Ma Chère Agnès,

Cela me rappelle une chose curieuse qui m'est arrivée hier à huit heures et demie. Trois visiteurs vinrent frapper à ma porte me priant de les laisser entrer. Et quand j'ouvris la porte, qui croyez-vous que je vis ? Vous ne devineriez jamais. Eh bien c'étaient trois chats ! N'est-ce pas curieux ? Cependant ils avaient l'air de si mauvaise humeur et si désagréables que je pris la première chose qui me tomba sous la main (il se trouva que c'était le rouleau à pâtisserie) et je les aplatis comme des crêpes. « Si vous venez frapper à ma porte, leur dis-je, je viendrai vous frapper à la tête ». Ce n'est que juste n'est-ce pas ?

●

Ma Chère Agnès,

A propos des chats, vous savez. Bien sûr je ne les ai pas laissés couchés à plat sur le sol comme des fleurs séchées. Non, je les ai ramassés et j'ai été aussi gentil que j'ai pu avec eux. Je leur ai prêté un sous-main comme lit — un vrai lit n'aurait pas été confortable voyez-vous : ils étaient trop minces — mais ils se trouvèrent très bien entre des feuilles de papier buvard — et chacun eut un essuie-plume pour oreiller. Et puis ensuite je me mis au lit...

Le matin je leur donnai de la gelée de queue de rat, et de la souris beurrée pour le petit déjeûner, et ils furent aussi mécontents que possible. Ils voulaient du pélican bouilli, mais naturellement je savais que ça ne leur vaudrait rien. Alors je leur dis : « Allez au N° 2 Finborough Road, et demandez Agnès Hughes, et si c'est réellement bon pour votre santé, elle vous en donnera ».

LETTRE A MAGDALEN MILLARD

Christ Church, 15 Décembre 1875

Ma Chère Magdalen,

Je tiens à vous expliquer pourquoi je ne suis pas venu hier. J'étais désolé de vous manquer, mais voyez-vous j'ai eu tant de conversations en chemin. J'ai essayé d'expliquer aux gens dans la rue que j'allais vous voir, mais ils ne voulaient pas m'écouter, ce qui n'était pas poli.

Finalement, j'ai rencontré une brouette qui m'a eu l'air de bien vouloir faire attention à moi, mais je n'arrivais pas à distinguer ce qu'il y avait dedans. D'abord je vis quelques traits et découvris que c'était une expression de physionomie ; ensuite je regardais avec un télescope et c'était un visage. Je trouvai que ça me ressemblait assez, aussi allai-je chercher un grand miroir pour m'en assurer, et alors à ma grande joie je découvrais que c'était moi. Nous nous serrâmes la main, et nous étions juste en train d'engager conversation quand *moi-même* arriva et se joignit à nous, et nous bavardâmes agréablement. Je dis, « Vous souvenez-vous quand nous nous sommes tous rencontré à Sandown ? ». Et *moi-même* répondit : « C'était rudement amusant là-bas, il y avait une petite fille nommée Magdalen », et *moi* dit : « Je l'aimais un peu, pas beaucoup vous savez, rien qu'un peu ».

Et puis ça a été l'heure d'aller prendre le train, et qui croyez-vous qui vint nous accompagner à la gare ? Vous ne devineriez jamais. Deux très bons amis à moi, qui se trouvent d'ailleurs ici en ce moment et me prient de les laisser signer cette lettre à titre d'affectueux amis,

LEWIS CARROLL et C. L. DODGSON.

LETTRE A GERTRUDE CHATAWAY

Christ Church, 28 Octobre 1876

Ma Gertrude Chérie,

Vous allez être désolée, surprise, et confuse d'apprendre de quelle étrange maladie je souffre depuis que vous êtes partie. J'ai fait appeler le médecin et lui ai dit : « Donnez-moi un remède, je suis fatigué ». Il dit : « Balivernes ! Vous n'avez pas besoin de médicament : mettez-vous au lit ». Je dis : « Non, ce n'est pas le genre de fatigue qui nécessite le lit. Je suis fatigué dans le visage ». Il prit un air un peu sévère et dit : « Oh c'est votre nez qui est fatigué ». Je dis : « Non, ce n'est pas le nez. Peut-être est-ce la *joue* ». Alors il eut l'air assez sévère et dit : « Maintenant je comprends; vous avez trop *joué* de piano ». « Certainement pas », dis-je, « d'ailleurs ce n'est pas exactement la *joue,* c'est plutôt du côté du nez et du menton ». Alors il parut beaucoup plus sévère et dit : « Avez-vous beaucoup marché sur le menton ces derniers temps ? ». Je répondis que non. « Eh bien », dit-il, « voilà qui m'intrigue beaucoup. Croyez-vous que ce serait dans les lèvres ? ». « Bien sûr », dis-je, « voilà ce que c'est exactement ». Alors il prit un air vraiment très sévère et dit : « Je crois que vous avez dû donner trop de baisers ». « Ma foi », dis-je, « j'en ai donné un à une petite fille de mes amies ». « Réfléchissez bien », dit-il, « êtes-vous sûr que vous n'en avez donné qu'un ? ». Je réfléchis à nouveau, et dis : « Peut-être bien que c'était onze fois ». Alors le docteur dit : « Il ne vous faut plus lui en donner avant que vos lèvres soient bien reposées ». « Mais comment faire », lui dis-je, « parce que, vous comprenez, je lui en dois encore cent quatre-vingt-deux ». Alors il prit un air si triste que les larmes coulaient le long de ses joues et il dit : « Vous pourriez les lui envoyer dans une boîte... ».

DON JUAN, LA MORT ET LE COMTE BÉBÉ

A Yanette Delétang-Tardif.

— Tout ce qu'on imagine et rapporte de don Juan est absurde, déclara le comte Berwick. A ces mots on fit silence et les femmes se tournèrent vers le comte, car il passait pour un grand séducteur et il devait pouvoir fournir sur don Juan d'authentiques révélations. Je vis M^me^ d'A... soulever ses épaules comme dans un frisson de curiosité et un regard aigu filtrer à travers les paupières mi-closes de sa sœur, la petite Moissy, cependant que le brillant de son bracelet adressait un scintillement aux feux du lustre. Dans un moment pareil, on comprend pourquoi les romanciers se plaisent à décrire des conversations de salon. Sous l'aimable discipline des convenances, il y a des regards, des gestes, des silences dont la signification dramatique n'échappe pas à l'observateur, lequel est seul dans le secret. C'est par ces signes à peine perceptibles que l'action se noue et se dénoue. Je savourai donc le mouvement qui agita ces attitudes compassées et fit étinceler tant de beaux yeux lorsque le comte se prit à dire la vérité sur don Juan. Le comte Bernard Berwick a perdu sa fortune naguère, mais continue à fréquenter le monde, d'ailleurs assez discrètement. Un héritage l'a quelque peu renfloué, mais il continue à vivre sans éclat ni dépense et à aider ses amis à se défaire, quand besoin en est, de quelques-uns de leurs meubles, bibelots et autres antiquités. On l'appelle B. B., ce que les femmes, dans leurs lettres, écrivent Bébé.

On attendait donc que Bébé parlât. Ce qu'il fit sans se laisser prier, sans aucune solennité non plus. Enfin, il n'y mit aucune affectation de négligence, rien de ces airs détachés que savent prendre les brillants causeurs.

— Mais voyons, fit-il, comment voulez-vous que don Juan soit ce qu'on raconte ? Comment voulez-vous que don Juan existe ? Il n'existe pas. Il ne saurait exister. Il n'a pas le temps d'exister. Mille et trois femmes ! Comme vous y allez ! Vous en faites un fonctionnaire. C'est-à-dire un homme attaché à sa fonction, mécanisé par sa fonction, un fonctionnaire automatique, dynamique, un formidable homme-machine. En réalité, don Juan n'est don Juan, c'est-à-dire ne séduit une femme qu'à de très rares, exceptionnels instants de sa vie. Après quoi il lui faut subir les conséquences de son initiative, et ce sont d'infinies complications à travers lesquelles il se débrouille comme il peut. Le voilà, son travail ! Voilà à quoi il exerce son génie ! A défaire ce qu'il a fait. Un travail de Pénélope, un travail d'insecte. Dieu veuille qu'il s'en tire au bout du compte et puisse faire retraite quelques mois à la campagne. Et c'est alors qu'il devient tout à fait intéressant. Car vous ne pouvez concevoir ce qu'est la solitude de don Juan, ce que sont ses loisirs, ses souvenirs, ses méditations, ses vacances ! Et puis le démon le reprend. Il recommence une aventure. Celle-ci interfère avec les débris et les soubresauts de l'autre, elle apporte à son tour ses désastres. Don Juan se remet à faire souffrir, il blesse, il tue. Pauvre don Juan ! Et vous croyez qu'il aurait pu s'amuser à ce jeu-là mille et trois fois dans sa vie ? Pardonnez-moi, mesdames, de vous décevoir.

Il prit congé, je sortis avec lui et lui offris ma voiture. Il avait, au temps de sa ruine, vendu sa maison et loué un appartement au dernier étage d'un hôtel de l'Ile-Saint-Louis que sa propriétaire, une vieille folle besogneuse, avait transformé en maison de rapport. Ainsi conservait-il le plaisir d'habiter une ancienne demeure. Je l'y déposai, la lourde porte se referma sur lui, et je rentrai chez moi. Il pouvait être onze heures du soir.

Le comte pénétra dans la pièce qui lui servait de bureau et de salon, alluma une lampe, ranima le feu dans la cheminée, s'installa dans un fauteuil et commença à fumer sa longue pipe allemande. Là-dessus il crut percevoir du bruit dans la rue. Il prit sa lampe, se dirigea vers l'antichambre, entendit la porte d'en-bas qui se refermait, une rumeur de voix chez la portière, des pas dans l'escalier. Il haussa les épaules, ouvrit le verrou, laissa la porte entrebâillée, rentra dans le salon et se renfonça dans son fauteuil, la mine assez contrite.

Les pas résonnaient à présent dans l'antichambre, la porte de l'appartement se ferma, on frappa à la porte du salon.

— Entre ! cria le comte.

Un personnage entra comme chez lui et jeta sur le canapé sa cape et son chapeau haut-de-forme.

— Oui, dit le personnage, c'est moi.

— Assieds-toi, répondit le comte en lui désignant un siège au coin du feu.

Le visiteur était de même stature que le comte Bébé et avait même avec lui un air de ressemblance. Calé dans son fauteuil, il joignit ses longues mains blanches et considéra le comte, qui tenait les yeux baissés avec une grimace froide et renfrognée. Puis, hochant la tête, le visiteur murmura :

— Ce n'est pas mal, ce que tu as dit de moi tout à l'heure, dans ce salon.

— Tu étais là ?

— Bien sûr. J'étais là, par terre, devant la cheminée. Les jolies femmes posaient sur moi leurs petits pieds de satin ou de velours, leurs adorables petits pieds pointus. Je t'écoutais, sage comme une image, mince comme une ombre. C'était bien, je t'assure, ce que tu disais, tout à fait bien. Ces dames étaient enchantées. Oh ! elles se doutent bien que quand tu parles de don Juan... enfin, que toi et moi...

— Je ne m'intéresse ni à toi, ni à moi, interrompit sèchement le comte.

— Je sais, je sais, fit le visiteur. Je connais ton couplet sur le journal intime. Le journal intime est un genre littéraire qui t'irrite. Tu ne comprends pas comment on peut s'amuser à écrire son journal intime. Tu en tenais bien un alors que tu étais tout frais adolescent. Et puis un beau jour tu l'as jeté au feu, et c'en a été fini de tes confidences à toi-même. C'était, si je ne me trompe, après que tu venais de commettre ta première bêtise, et tu te sentais complètement dégoûté de toi-même.

— C'était après l'histoire d'Elvire. Tu avais tué le Commandeur et tu te trouvais dans de beaux draps. Avoue qu'il n'y a pas de quoi être très fier.

Il y eut un silence et le visiteur reprit :

— Ainsi tu n'es pas content de me revoir ?

— Non, dit le comte. Tu es un spectacle auquel je n'arrive pas à me faire.

— Je te répugne ?

— Assez.

— Pourtant je ne te dérange pas trop souvent.

— Je n'en pense pas moins à toi. Et je te hais. Je te hais, don Juan.

Le visiteur sourit, de son sourire étrange, qui semblait se vouloir entendu et plein de savantes finesses. Il renversa la tête en arrière et parla doucement, comme en songe.

— Je suis si courageux, si vaillant ! La moindre chose excite mon goût du risque. Un regard croisé, une main qui bouge, un pli d'étoffe, la moindre chose, te dis-je, mais où palpite un peu de vie étrangère. Comment pourrais-je tolérer d'y demeurer indifférent ? J'aborde, chaque fois, un univers inconnu et je m'avance sous de nouvelles étoiles, l'âme pénétrée du son d'une voix que je n'avais jusqu'alors jamais entendue. Mais la voix est là, qui me guide, qui m'enchante et qu'il fallait bien faire résonner. La voix est là, tu comprends ? Si pleine, si chaude, et soudain rauque à vous briser le cœur.

— Tu n'as pas ébranlé qu'une voix, répondit sourdement le comte. Tu as ébranlé tout l'ordre du

monde. Laisse-moi tranquille ! Moi, je puis posséder tout l'ordre du monde en me gardant d'y toucher. Plus je m'efface et plus je m'approuve. A qui crois-tu parler en ce moment ? Je ne suis personne, je n'ai pas de nom, à peine des initiales, et l'on a bien raison de m'appeler Bébé.

— Pauvre Bébé !

— J'ai assez de soucis comme cela. Au moins ce sont des soucis vrais.

— Des soucis sordides, et dont tu ne tireras que peu de gloire.

— La gloire ? s'exclama le comte avec un rire énorme. Et toi, tu es glorieux ! Pantin, va ! Rasta-quouère !

— Tu as de singulières expressions, et qui ne sont pas de notre temps.

— Voyons, reprit le comte, du ton d'un homme qui s'efforce à la patience, tu as trouvé que j'avais raison dans ce que je disais à ces dames, tout à l'heure. Tu me l'as avoué. Et en effet, tu le sais bien, que j'avais raison. Tu le sais bien que tu n'es qu'un pauvre diable. Toute ta carrière se réduit à deux ou trois farces, mais qui ont suffi à t'encombrer d'une façon inextricable. Et à me plonger, moi, dans un insupportable désarroi dès que tu reparais à mes yeux. Je ne veux plus te voir, tu m'entends ?

— Mais je suis là. Tu me vois. Je suis là comme la voix féerique que j'ai suscitée et qui m'absorbe tout entier. Il n'y a rien à faire, il n'y a pas à y revenir : je suis là, monsieur le comte, cher Bébé de mon cœur. Offre-moi un de tes cigares et causons comme de vieux compagnons. Tu me raconteras tes soucis ou ce que tu appelles ainsi, et je te raconterai mes ennuis, mes glorieux ennuis. Non, tu ne veux pas ? Tu n'es guère aimable. Ce serait délectable pourtant, ce dialogue au coin du feu. Nous vieillissons, nous avons vu beaucoup de choses, tous les deux. Il y a de quoi conter. La nuit s'étend autour de nous, la paix de la nuit, le silence, tout ce que tu aimes. L'heure est propice aux confidences. Mais j'oubliais : monsieur fait fi des journaux intimes et des intimités. Tant pis !

Le comte se baissa pour tisonner le feu et murmura entre ses dents :

— Oui, je vieillis, et c'est atroce de vieillir et d'avoir vécu. Cela vous emplit d'horreur. Je n'ai plus que cela en moi, l'horreur, et j'ai beau me supprimer, m'anéantir, m'annuler : il reste l'horreur. Je te l'ai dit : je n'ai plus de nom. Je n'ai plus rien. Je ne suis que cette horreur qui va, qui vient, et qui se met à hurler dès qu'elle te voit. Je ne puis plus que ça : la haine que tu m'inspires. Regarde-moi en face : c'est ça que je te réfléchis.

Les deux hommes se regardèrent un long moment sans rien dire. Don Juan avait un air de satisfaction, l'air qu'il prenait, sans doute, chaque fois qu'il se regardait dans son miroir. Puis il haussa les épaules.

— Baste ! dit-il enfin. Il se pourrait que je fusse en effet quelque peu malfaisant. Hé ! hé !

— Traduisons : il se pourrait que je fusse délicieux. Tu es délicieux. Impossible de ne pas t'adorer.

— Tu es jaloux ?

Le comte eut un vague, vague sourire, à peine un sourire.

— Tu sais bien que non, répondit-il doucement. Je te méprise si totalement ! Et du fond, du tréfonds de mon mépris je consens à te dire que tu es délicieux. C'est si merveilleusement facile d'être délicieux ! C'est si merveilleusement facile de plaire ! La pente des catastrophes est si douce ! Il n'est que de se laisser glisser à la façon d'une romance qui se déroule jusqu'au point d'orgue. Et alors, houp ! les exempts du destin vous mettent la main au collet et tous les chiens du voisinage vous sautent aux chausses. Tu ne dis rien ? Allons, traite-moi de moraliste, de fabuliste ! Moque-toi de moi ! Tu es si délicieux...

Don Juan regarda l'heure à la pendule.

— Je dois te quitter, car quelques affaires m'appellent encore en ville, cette nuit. Bonsoir, Bébé.

Cependant il ne bougeait pas de son fauteuil. Une pensée semblait le préoccuper. Il leva la main, la considéra, remua les doigts comme un joujou, les passa sur ses lèvres et reprit lentement :

— Je ne suis pas venu tout seul, tu sais. Dans l'antichambre j'ai laissé...

— Elles sont là ?

— Mes amies, oui. Elles sont toutes là. Je voudrais te les présenter. Je voudrais que tu me contemples dans toute ma gloire. C'est extraordinaire, mais elles ont fini par s'entendre toutes entre elles. Tu l'as dit toi-même : je suis si délicieux ! Un fabuleux gaillard ! Oh ! tu es injuste envers moi. Mais elles se sont confié leurs malheurs les unes aux autres. Et elles m'ont tellement aimé et elles m'aiment tellement qu'elles se sont comprises. Elles se sont plaintes mutuellement, elles ont pleuré ensemble. Et mon image était parmi elles, mon image sacrée. Alors elles ne s'étonnent plus quand elles se rencontrent près de moi, elles s'accordent pour me suivre, elles ont formé une espèce d'association. Je voudrais tant que tu les voies ! Elvire, décidément, est charmante. Les autres aussi d'ailleurs. Il y a des blondes, il y a des brunes, chacune a son charme particulier, son piquant...

— Elles sont toutes là ?

Le comte s'était levé. Il demeurait debout, immobile, fixant son interlocuteur d'un regard consterné. L'autre se prit à rire.

— Allons, rassure-toi. Je t'ai menti. Vieille habitude. Il n'y en a pas mille et trois. Tu le sais bien, parbleu, qu'il ne peut y en avoir mille et trois. Mais cinq ou six femmes, mon Dieu, c'est assez pour faire un vacarme effroyable.

Le comte ne disait toujours rien. Don Juan reprit :

— Je te mens encore. Il n'y en a qu'une. Elle attend, là, dans ton antichambre. Tu permets que je la fasse entrer ? Je vous laisserai tous les deux. Vous avez des choses à vous dire. Tu veux bien ? Mais oui, tu veux bien.

Il se leva, ouvrit la porte.

— Entrez, madame, dit-il. Je vous présente le comte Bébé. Et toi, mon cher ami, je te présente la Mort. Voilà qui est fait, je me retire. Bonne nuit à tous deux !

Il prit sa cape et son chapeau et disparut, laissant le comte en présence d'une femme vêtue avec assez d'élégance, de bonne tournure et dont le visage ne manquait ni de jeunesse ni d'agrément.

•

Le comte la regardait, et à mesure qu'il la regardait, ses yeux s'éclairaient, son visage s'illuminait, il redressait la tête.

— Enfin ! murmura-t-il. Enfin ! C'est vous. Celle qu'on peut librement aimer.

Il reprit :

— Je puis regarder votre visage. Je puis vous parler. Je puis penser à vous séduire. J'ai tous les droits. Je suis au comble de la puissance. Il n'y a qu'une chose qui me soit impossible : c'est de vous faire du mal. Je ne puis vous faire du mal. Une autre me dirait : prends-moi, je suis ta chose, et pour montrer que tu m'as toute entière, fais-moi souffrir ! Vous, vous ne me demanderez jamais cela, car vous savez qu'on ne peut vous faire de mal. Vous, je puis enfin vous aimer d'un parfait amour.

La femme s'était assise au coin du feu, dans le fauteuil laissé par don Juan. Le comte s'assit en face d'elle, ferma les yeux et murmura :

— J'ai tellement vieilli, tellement peiné, si longtemps, longtemps fait silence. Je me suis sévèrement retiré du jeu pour vous attendre. Vous étiez mon seul rêve. Personne ne s'en doutait. Mes amis se demandaient : à quelle femme pense-t-il à présent ? Et ils croyaient mon cœur désert, et ils se détournaient de moi comme d'un tas de cendres froides. Je suis ruiné, j'ai beaucoup de mal à vivre. Bien sûr, ce petit héritage m'a évité la prison, le pistolet, que sais-je ? Mais

il me reste pas mal de dettes et je continue à courir les expédients. Mes amis doivent dire : s'il court les expédients, il n'a plus le temps de courir les femmes, et cette explication les satisfait sans doute. Mais j'ai tout de même un cœur ! Mais je suis un homme ! Mais je demeure capable d'aimer ! Je songe, j'imagine, je soupire ! Et c'est après vous que je soupirais dans mon coin, vous, enfin, le plus pur et le plus bel amour ! Le plus grand amour. Le seul amour.

Il se leva et marcha de long en large.

— Aucun autre amour ne mérite de s'appeler amour. Cet imbécile, reprit-il avec colère, qu'il s'en retourne à son Elvire, à toutes ses Elvires ! Moi, je connais l'amour. Vous seule, ma chère, êtes capable de l'inspirer, mais il faut, pour parvenir à ce point de béatitude, avoir parcouru une bien longue, âpre, misérable existence.

Il revint à son fauteuil, s'y jeta comme on se jette à l'eau, étendit les bras comme un noyé et murmura :

— Regardez-moi. Je suis un pauvre homme. Je suis pleinement heureux. Je puis vous dire enfin, à vous, en face, combien je vous ai adorée. Non, non, ma chère, vous n'avez jamais eu plus fervent adorateur. Je vous attendais, je vous attendais, et pourtant je n'étais jamais arrivé à imaginer que vous fussiez si belle. Je suis un pauvre homme. Je suis un gueux. Mais quelle fortune que mon amour ! O mon amour, que de milliards marqués au coin de l'amour j'ai dépensés pour vous !

Il se redressa, posa les poings sur les bras de son fauteuil et se pencha en avant vers la femme assise en face de lui.

— Vous êtes venue ! dit-il. Vous êtes venue pour qu'enfin je puisse vous faire ma déclaration. Je puis à présent vous conter toute notre aventure. J'ai commencé par me montrer timide, très timide. J'avais si peur des femmes ! Je le détestais tellement, l'autre ! Et je me détestais moi-même, et j'avais disparu du monde et de toutes ces histoires-là. De toutes ces mauvaises histoires-là. Je ne pensais à vous qu'à la dérobée. C'était comme une tentation lointaine, l'idée

d'une future et extraordinaire récompense. Au moins, celle-là, disais-je, celle-là... Ses yeux, peut-être... Sa main, ses lèvres... Son parfum... Et puis je me reprenais : hum ! attention tout de même ! Oh ! vous savez, les commencements de l'amour sont malaisés et très graves. A plus forte raison avec une femme telle que vous. Et puis la passion a grandi, grandi, elle a tout emporté. Je me suis permis de vous aimer passionnément. Je m'y suis autorisé, je me suis laissé faire. Et j'ai eu raison, puisque vous voilà.

Il se glissa sur le tapis, jusqu'aux genoux de la femme, se tint blotti contre elle, leva les yeux vers le beau visage immobile, leva les mains jusqu'aux mains fines, gantées de noir, et les prit dans ses mains avec une délicatesse infinie.

— Nous pouvons nous aimer, n'est-ce pas ? demanda-t-il tout bas. Nous allons nous aimer ? Est-ce possible, grand Dieu ? Oh ! comme vous êtes belle ! Non, je ne vous imaginais pas ainsi. Je vous aurais crue, comment dire ? plus inaccessible. Mais vous êtes là, tout près de moi. Je touche vos mains, j'ai ma joue contre votre robe. Nous sommes vraiment comme deux amants. Il y a en vous je ne sais quoi de simple et de familier qui me paraît le couronnement suprême de la beauté. Car la beauté, cela peut être terrible. Mais votre beauté est tellement celle qui est faite pour moi que je ne m'étonne de rien. Votre beauté est tellement naturelle, tellement vraie... Je puis vous dire que vous êtes belle et je ne dis là rien de fantastique. Je dis une évidence, une chère et adorable évidence. Vos yeux sont ceux d'une femme, votre bouche ne semble devoir prononcer que des paroles bonnes et tendres, et lorsqu'elle se mettra à sourire, je sais que ce sourire sera léger. Regardez-moi.

La femme baissa les yeux et considéra doucement l'homme qui lui parlait. Avec un geste lent et discret, elle enleva ses gants et, de ses mains nues, elle lui effleura les mains, les paupières, les lèvres.

— Moi aussi, dit-elle enfin, je vous attendais.

Elle avait une voix presque enfantine.

— Est-ce vrai ? demanda-t-il.

— Mais oui ! Je vous attendais. Oh ! je vous voyais venir. Je vous regardais venir.

— Et cela vous amusait ?

— Bien sûr. Cela m'amusait. Le mot peut paraître cruel, ou faible. Mais il ne vous choque pas, n'est-ce pas ? Il ne doit pas vous choquer. L'amour, quand il est vrai, amuse, comme quelque chose de joyeux et d'attendrissant à la fois. C'est l'amour, le bel amour !

— Vous m'attendiez ? Dites-le moi encore !

—Et pour moi cette minute est aussi merveilleuse que pour vous.

Il enfouit sa tête dans sa robe, entre ses genoux qu'il pressait de ses bras.

— Nous allons, reprit-elle, nous dire et nous répéter toutes ces confidences prodigieuses. Nous allons nous poser des questions, et les réponses nous paraîtront incroyables, et il faudra nous jurer l'un à l'autre qu'elles sont sincères. Comment ne pas avouer que tout cela sera follement amusant ?

Elle renversa la tête en arrière et se prit à rire, d'un rire jeune et éclatant. Il leva la tête à son tour et la regarda sans surprise aucune, mais avec un élan de gaie confiance.

— Oh ! vous riez ! cria-t-il. Je comptais bien vous voir sourire, et je savais que ce serait extraordinaire. Mais vous riez, et c'est mieux encore. Vous riez !

Elle riait, ses lèvres minces s'étaient écartées, allongées, sa bouche s'ouvrait, comme un bâillement de chat, sur tout un vertige qui appelait le baiser. Il murmura :

— O ma petite rose, vient que je te respire et que cent et cent fois je te baise. Tu ressembles à tout ce qui est vivant. Tu es plus vivante que tout ce qui est vivant.

Il se souleva et se tendit vers la bouche rieuse. Mais celle-ci se ferma soudain et la voix argentine parla, sur le même ton de coquetterie, mais avec une intonation légèrement mélancolique :

— En sommes-nous déjà au tutoiement ? Oh ! n'allons pas si vite. Et puis, je ne veux pas encore vous embrasser. Pas encore... C'est si bon, de nous être rencontrés, poursuivit-elle en jouant avec ses cheveux, et de parler comme nous le faisons. Nous avons tant de choses à nous dire ! Nous avons à nous aimer. Il faut prolonger notre plaisir autant que nous le pourrons.

— Que vous êtes raisonnable ! Raisonnable et si charmante ! Et charmante parce que raisonnable.

— Je suis très raisonnable.

Il hocha la tête en homme qui comprend. Elle poursuivit tout bas :

— Vous posséder, ce sera vous perdre. Et je ne veux pas vous perdre déjà. Et puis j'ai, avant toute chose, une prière à vous adresser.

— Une prière ? Mais, mon cœur, quelle prière pouvez-vous avoir à m'adresser, vous, à moi ?

— C'est plus grave que vous ne croyez. Je ne saurais vraiment, pleinement vous aimer que si vous m'accordez cette grande joie. Oui, ce sera une grande joie pour moi, mais pour vous un effort très difficile.

— Mon cœur, que me demandez-vous ? Que dois-je faire ?

— Vous devez revoir les autres... Les autres femmes... Celles dont il vous avait fait croire qu'elles étaient dans l'antichambre. Bien sûr, il n'y avait que moi. Mais elle reviendront par la suite. Et ce sont mes sœurs. J'ai grand'pitié d'elles et le jour où vous baiserez mes lèvres, je veux, mon ami, que ce soit à elles toutes que vous donniez votre amour.

Le comte s'était levé.

— Que me racontez-vous là ? murmura-t-il.

— Il va falloir enfin, enfin les aimer. Oh ! d'une amour humaine et tendre, mais amour quand même. Oh ! cela ne s'appellera plus amour, mais cela sera plus fort que l'amour. Vous ne leur direz pas : je vous aime, et vous ne leur demanderez pas leur amour. Vous leur demanderez leur merci. Vous leur direz un mot meilleur encore que : je vous aime.

Vous leur direz : pardon. Oui, mon ami, mon amour, mon cher amour, il va falloir, pour mon amour, aimer ces femmes. Il va falloir aussi... Il va falloir en somme... Oh ! c'est le plus difficile qui me reste à dire. Ecoutez-moi : il va falloir vous réconcilier avec... lui. Oui, l'autre. Celui qui était là et que vous détestez si fort.

Le comte demeurait muet et pareil à un homme frappé de la foudre. Son visage était blême. Brusquement, il le cacha dans ses mains. La femme se leva à son tour et s'approcha de lui.

— Plongez votre visage au fond de la nuit, murmura-t-elle. Quand vous l'en retirerez, il ne sera plus le même, le sacrifice sera accompli et vous m'aurez donné votre consentement. Et alors...

Il y eut un très long silence. Enfin, le comte remua doucement la tête comme s'il disait : oui, et détacha ses mains de sa face. La Mort, de ses beaux yeux indulgents, le considéra et elle sourit en voyant qu'il avait pris le visage de Don Juan. Je ne saurais expliquer en quoi exactement consistait cette transformation. Sans doute le comte paraissait-il encore un peu plus vieux, mais avec quelque chose de la grâce pétillante de l'autre. Ou bien il avait le visage de l'autre avec un air vieilli, attristé, résigné, assez durci. Ce fut un miracle, et la Mort souriait en contemplant ce miracle. Et dans son sourire le comte lut ce qui s'était passé. Il se tourna vers la glace, se regarda longuement et sourit à son tour. Mais du sourire amer et entendu qui convenait à sa physionomie.

— Et alors, dit-il, c'est sous cet aspect que vous allez m'aimer ? C'est ce visage que vous baiserez un jour ? Pour l'effacer, d'ailleurs, pour l'abolir...

Il soupira. Elle ne souriait plus.

— Ce sera merveilleux, mon amour, murmura-t-elle. Mais vous disparaîtrez, en effet, et je ne vous aurai plus.

Elle secoua la tête.

— Plus tard, ajouta-t-elle, beaucoup, beaucoup plus tard.

Il y eut un nouveau silence. Après quoi elle dit :

— Je suis contente.

Puis elle se dirigea vers la porte.

— Vous partez ? balbutia-t-il avec angoisse.

— Je reviendrai bientôt. Oh ! reprit-elle en se tournant légèrement vers lui et en le regardant, les yeux large ouverts et brillants, soyez content, vous aussi. Soyez content ! Je vous aime ainsi, tel que vous êtes à présent. Tout est consommé. Et vous aussi, mon amour, le jour où se joindront nos lèvres, vous direz que tout est bien... Tout est bien.

— Tout est bien, répéta-t-il, et j'accepte tout. Enfin !

Avant qu'elle remît ses gants, il prit ses deux mains et les baisa. Puis d'un pas changé lui aussi et devenu presque souple, il la conduisit à travers l'antichambre jusqu'à la porte. Sur le seuil, ils se dirent encore quelques mots d'amour.

JEAN CASSOU.

LA MÉNAGERIE FAMILIÈRE

A Jeanine Armagnac.

ici le rêve est un fruit défendu
ici les souvenirs sont à refaire

✱

comme un navire échoué
sur des écueils de lumière
la ville partage à midi
un pain d'écume et de silence

l'ombre jetée sur ses épaules
est un cadavre familier
que les dormeurs retrouveront
entre l'enclume et le marteau

✱

ce pays immobile
est peut-être un caillot
détaché de mon sang
peut-être un arbre généreux
dans l'aventure des racines

sa mémoire se perd
pour mieux croire à la nôtre
il ne connaît que la fraîcheur des mains
qui lui creusent des sources

✱

en liberté dans le sommeil
les chevaux de cendre et de sel
reconnaissent dans les avoines
la part du feu
et celle de la faim

un rire d'animal
suffit à recréer
les terres aux crinières vertes
qui coulent en riant
sur les pentes du ciel

✱

ce désert est un cri
prisonnier de lui-même
qui cherche à renverser
des obstacles de verre

il sait que cette chair
n'a plus que sa violence
pour oublier
la cicatrice des visages

à croire que ce corps
flambe sous ses écailles

✱

la table est un océan calme
sous sa chevelure d'orages
l'assiette est un disque d'absence
la chaise est vide sous cēs poutres

sur les miroirs de mauvais bois
monte une épaule de fumée
une eau morte n'a plus d'images
la peur est assise dans l'ombre

✱

les montagnes bleues et vertes
dans cette aurore incendiée
ont découvert que mes cheveux
étaient une herbe fraternelle

et maintenant contre mes tempes
une rivière fait son rêve
un battement d'ailes blessées
confond mon rire et mon silence

JEAN-RENÉ LAPLAYNE.

POÈMES

LA NUIT QUITTEE...

Votre demeure est un labyrinthe mou, soulevez ses rideaux, et son mur flottant
obéira comme votre ombre ;

le rideau des larmes franchi, le vent
qui vient demeurer dans les rideaux — voile pure sur la lourde draperie du désir — il se dresse, comme tel qui s'éveille, pour vous souffler dans les yeux, puis s'échappe.

Vous tâchez de le saisir, votre main flambe déjà, suivie par votre regard.
Ah, vous, l'incendiaire, rêve du feu et du vent, embrasé du feu froid qui ne vous brûle point.

LA VILLE

La ville s'étale comme un géant dans la contrée : voilà Prométhée dans le filet de nos parallèles et méridiens.
Les alentours sortent de leurs cuirasses de béton, le géant est en bras de chemise, il joue aux dés, il jette à bas quelques maisons à mille points.
Le peuple vert évite la ville, l'inondation des plantes s'arrête aux gros murs. Peu d'arbres aventuriers s'y enfoncent plus avant, les côtes de pierre bloquent le cœur de bois.
Le vent renverse de temps en temps l'ordre de la banlieue. Tantôt il vient des maisons, tantôt il y entre. Les lignes verticales s'unissent avec les lignes horizontales, et courent sans cesse jusqu'à l'horizon. J'habite au coin d'un de ces angles droits.

JE PARS DE CHEZ MOI

Je marche sur la route tremblante et molle, mis en mouvement comme le battement du cœur. La surface du sol ondule comme la mer, l'ornière écrit dans l'air une ligne périssable. L'homme et le paysage — deux sismographes — échangent des signes. Ils parlent.

On élève un bâtiment. Avant de fermer la demeure, on ouvre la terre, ça et là. Des ouvriers fouillent l'entrée de l'enfer. Elle se retire comme le reflux.

Du côté du pré — un météore est tombé, peut-être — le vent s'enroule, flux et reflux de la terre et du ciel volent, succombent, s'élèvent, mais inégalement. Le géant respire négligemment, il est vieux déjà.

JE MONTE EN TRAMWAY SOUTERRAIN

Je monte en tramway souterrain au-dessus de la terre. Il démarre et entraîne ma fantaisie. Voilà le bois de mon enfance, le musée de ma jeunesse. Le ciel s'est épanoui tout autour de nous, puis décline.

Nous nous précipitons sous la terre. L'œil de notre dragon de fer s'allume, il arrache le paysage vivant et libre. Tout soudainement, je vois le monde de l'intérieur : quatre murs transportés par la terre dans le vide.

Tombé, je suis lassé. Je me reposerais, mais mon oiseau curieux sort et se met, comme le pic, sur l'épaule des gens, pour heurter à leurs portails. Petite porte, cœur et tempe, je l'ouvre comme une montre. Frappe. Que j'entende le monde qui dort. Voix humaine, remonte donc du fond des temps passés.

Dans le petit atelier de nos cordes vocales, la parole dort sur des nuages ancestraux, dans la brûlante vapeur. Dieu y indique d'un doigt maintenant.

CHARON SE TROUVE DEVANT MOI

C'est le Receveur. Je lui tends mon obole. Des regards matinaux me suivent. Sur mes deux doigts, comme sur un diapason, leurs yeux rêveurs éclatent.

La grande porte d'hommes me fait face. Je l'ouvre et m'y plonge. Leur tête de Janus se retourne pour me suivre, entrais-je dans l'Enfer ? Deux vents luttent derrière moi. Que les deux mondes s'interpénètrent. Je succombe dans du sang, moi, Poseidon.

L'IDOLE VIVANTE

C'est un monstre logeant dans un machine. Sa face d'Apollon porte deux sourires ; celui d'anges féroces et celui de chiens divins, leur changement de place produit des éclairs.

J'ouvre le rideau de sa gencive. Voilà où demeure mon être prémémorial. La mémoire ? Elle vous pilote intemporablement dans le temps.

Je passe dans son cœur ouvert et rouge. Deux labyrinthes, voies obscures, grises et tortueuses, conduisent à travers de ventricule. De son crâne jusqu'à son ventre. Son ventre est plus grand : il pense avec ses intestins.

DES COCHERS...

Des cochers jouent aux collines, étranges concours. Ils se jettent vers le précipice, puis tombent dans l'abîme doux.

L'un ou l'autre des chevaux, des harnais, des hommes ou des chariots se détruit. Là ils se redressent pour recommencer, ils reprennent leur chasse, se précipitent. Quelques morts se répètent chaque fois.

Etrange créature que l'homme, il joue avec une épouvantable passion. Tous ne peuvent mourir à la fois, donc, le concours continue à d'inquiétants intervalles. Je suis loin de la Contrée déjà, mais j'entends toujours le cliquetis des multiples instruments de la mort. Ils soulèvent leurs fouets, comme des fleurs nuptiales, étranges fleurs, avec une tige maigriotte, un gémissement d'animal, long et traînant.

Or, la musique de la vie et de la mort se fondent comme deux fantômes. Lueur d'instruments étouffés dans la poussière. Sellettes de chars, dans le sable couvert d'inscriptions. Je les entends se relever je m'en souviendrai durant toute ma vie, même après peut-être : en haut silence, atteignant les nuages, leur souvenir subsistera longtemps, tandis que notre terre anthropophage, affamée, les digère corps et biens.

NOTRE CHEMIN

Notre chemin serpente sous la terre, étrange contrée. Je presse mon visage contre la fenêtre, elle est humide, de mes larmes peut-être. Elle recouvre la région d'opacité.

Je ne vois que la tête des arbres ; comme si des géants plongeaient leurs broussailles de cheveux dans les eaux, jusqu'à l'épaule, pour voir le fond. En bas, dans la vivante profondeur, toutes les vies, qui furent vécues, collent l'une sur l'autre. Des minéraux, des plantes adhérentes, des plantes, des animaux, des hommes adhérents.

Ma force me quitte. Je descends plus bas. Si la terre allait s'arrêter, je filerai. Ma tête posée dans le petit peu d'herbe, j'écoute attentivement la cloche de la mémoire. J'écoute la voix d'homme du cœur, je me demande s'Il se fera entendre, car Il fait ainsi — du haut — un jour, à mon âge de mer, comme le soleil et la lune, constellations luisantes.

JE DESCENDS...

Dieu m'a vidé. Naufragé de terre ferme, la terre vient, vivante, me rejeter de la profondeur .

Je hisse mes voiles de lait sur des nefs d'église. Mon envol pris — embryon fripé que je suis — je vole dans de plus hautes profondeurs. Mon pont soulevé, la ville flotte à travers le temps.

Je dis adieu aux arbres, l'un après l'autre. Qu'ils ne portent plus leurs secrets. Qu'ils retirent leurs têtes de la terre et qu'ils crient en se redressant... Et puis qu'ils se mettent en marche à mains et à pieds, à quatre pattes comme des moulins à vent abattus, en changeant continuellement leurs membres, flairant par leurs narines pleines de sable la lueur qui sent comme l'eau la première aube.

IMRE PAN.

Traduit du Hongrois par Eva Erdelyi.

NOTICE. — « Je suis né en 1904: j'ai donc 1.904 ans et les aurai apparemment aussi longtemps que l'on ne changera pas notre chronologie trompeuse ». C'est ainsi que le poète hongrois Imre Pan ouvre la première page de son auto-biographie.

Pan publia ses premiers poèmes dans la célèbre revue ***MA*** (« Aujourd'hui »), centre de ralliement de la jeune avant-garde hongroise émigrée (1923). En 1924, il joua un rôle de premier plan dans la fondation de la revue *IS* (« Aussi »), dont l'action révolutionnaire eut d'énormes répercussions, en dépit du destin très éphémère de la publication qui n'eut que deux numéros.

Depuis lors, la vie d'Imre Pan échappe au cadre forcément restreint d'une note biographique telle que celle-ci. Comme toute vie poétique, son existence a été marquée durant les vingt dernières années par une suite d'oscillations spirituelles qu'il n'est guère aisé de faire cadrer avec quelques faits plus concrets : voyage, parution d'un essai ou d'un poème.

D'ailleurs, peut-être le secret poétique des derniers textes de Pan (*Les Métapoésies*) réside-t-il précisément dans la lente et patiente conquête de ce no man's land entre l'action vécue et la pensée qu'elle provoque; cette série de textes marquant en quelque sorte une traduction lyrique de diverses oscillations spirituelles difficilement raccordables à l'événement quotidien, quoiqu'y trouvant leur source.

Depuis la Libération de son pays, Imre Pan a publié deux ouvrages « *La Comédie Infernale* » (poèmes) et *Introduction à Europe*, essai sur le Minotaure. Il tient une « boutique surrréaliste » à Budapest, et dirige les éditions « Index », à qui l'on doit des traductions inédites des textes de Proust, Eluard, Jarry, Baudelaire, Read, Agüelar, Picasso, etc.

Imre Pan est le frère de Arpad Mezei, membre fondateur de l' « Ecole Européenne » (*Europai Iskola*), et appartient lui-même à ce nouvel organisme.

La série de textes que nous reproduisons, les *Métapoésies* (« Metapoezis ») ,a parue voici quelques semaines seulement aux Editions « Index », de Budapest (nº XVI).

CLAUDE SERBANNE

EXEMPLAIRE VAUVENARGUES

Vauvenargues est ce jeune homme, la lecture de Plutarque l'exalte tant, qu'il n'y tient plus. Il quitte *Les Hommes Illustres* et se précipite « *comme un homme en fureur pour faire plusieurs fois le tour d'une assez longue terrasse en courant de toute ma force jusqu'à ce que la lassitude mit fin à ma convulsion.* » C'est peut-être un bon jugement à porter sur la littérature, et le seul éloge à lui décerner, qu'elle puisse exciter ainsi nos forces et accroître nos énergies. La page qui, refermée, exalte, qui conduit à la dépense à défaut de l'action, et nous laisse plus vivant, plus vivace qu'elle ne nous a trouvés — cette page n'a pas été écrite en vain. L'auteur d'un manuel d'ébénisterie ou d'un guide des hôtels de France est très assuré du service qu'il rend. Il n'écrit pas *gratuitement*, Mais l'écrivain ? Sa récompense est de faire battre plus vite un cœur, se serrer un poing avide d'imprimer sa marque sur le hasard des choses. Tout bon écrivain est un *entraîneur*. Le plus gratuit d'apparence et le plus nonchalant, propose en définitive des modèles à imiter, et des exploits à accomplir. La contagion de ses pensées, de ses héros, de son éloquence ou de sa retenue conduit à le juger avec justice. Pascal et Stendhal, Rousseau et Nietzsche ne sont pas définis seulement par ce qu'ils ont fait, mais par ce qu'ils ont *fait faire*. Ceci est simple et vrai, et suffit à condamner l'auteur qui refuse de l'être, arguant que le crime ou la vertu de ses lecteurs ne lui peuvent être imputés. « *Le but des poètes tragiques,* dit Vauvenargues, *est d'émouvoir* ». Mettre en mouvement.

Vauvenargues n'a point d'autre ambition. La littérature est pour lui un exercice moral. Ses maximes composent un cahier de recettes pour métamorphose. Il songe moins à tracer des portraits qu'à offrir des modèles. Il dresse en avant de nous l'image d'une vertu imitable. Il établit le catalogue des moyens d'y parvenir. Les notes qu'il prend, ressemblent aux carnets d'un athlète, qui observe les régimes, les heures, les saisons et les soins bénéficiaires à son dessein, et qui le portent un peu plus loin dans la maîtrise

de son corps et la netteté de sa course. Décrire l'homme ou le démasquer, c'est pour Vauvenargues un souci accessoire. Ce qui le passionne, c'est l'art de se dépasser. Il ne s'attarde à faire l'inventaire de nos ressources ou de nos faiblesses que dans la mesure où cela peut être utile à son perfectionnement, et au nôtre. D'où, chez lui, parfois, une naïveté qui réconforte. La Rochefoucauld ou Chamfort ne sont exempts ni de malice, ni d'amertume. Parfois on sent grincer en eux la satisfaction un peu facile d'être supérieurs aux créatures dont ils percent à jour le travers ou déchiffrent la ruse. Mais Vauvenargues a la candeur des obstinés, et l'absence d'arrière-pensées de qui se fixe un but à atteindre, une grande action (sur soi) à accomplir.

Nourri de Plutarque, façonné par la vie militaire, éprouvé par des maux physiques qu'il a le courage de ne pas laisser obscurcir sa pensée, Vauvenargues écrit avec *l'accent romain*. Les élégants de la fin du siècle dernier croyaient parfois se réhausser en parlant avec l'accent britannique. Ceux d'aujourd'hui, souvent, avec l'accent américain. Mais à Vauvenargues, comme à Saint-Just après lui, la Rome de Tacite suggère une élocution contractée, nerveuse, des phrases déshabillées, serrées de muscle et de rapidité. Ce que Vauvenargues nomme éloquence n'est rien d'autre que l'efficacité : « *La plupart des grands personnages ont été les hommes de leur siècle les plus éloquents.* » C'est très vrai si par éloquence on n'entend pas emphase et redondance. César, Bonaparte, Saint-Just sont éloquents de la sorte : « *Je ne me repens point de ce que j'ai fait,* dit César, *quoiqu'on me dise que ceux à qui j'ai rendu la liberté sont allés reprendre les armes contre moi : comme je n'ai point envie de me démentir, je suis bien aise aussi qu'ils ne se démentent pas.* » Et Saint-Just : « *Dix mille hommes sont nu pieds dans l'armée ; il faut que vous déchaussiez tous les aristocrates de Strasbourg dans le jour, et que demain, à dix heures du matin, les dix mille paires de souliers soient en marche pour le quartier général.* » Bonaparte, enfin : « *Je suis soldat, enfant de la Révolution, sorti du sein du peuple : je ne souffrirai pas qu'on m'insulte comme un roi.* » Vauvenargues a raison : la grandeur ne va pas sans l'éloquence, cette éloquence là. C'est à elle qu'il vise, et aux vertus qu'elle suppose.

Vauvenargues n'est pourtant pas tendu. Il y a en lui une tendresse, de temps à autre, dont l'expression brève fait plaisir. Cet homme, qui a beaucoup souffert, échoué en presque tout et modestement déraciné les illusions dont la jeunesse s'aide, qui mourra, misérable et pauvre, à trente-deux ans, a eu le temps d'être bon. La bonté, qui d'ordinaire, se révèle aux hommes comme aux fruits leur maturité, à l'automne, réchauffe la roideur et l'impatience d'un lecteur de Plutarque acharné à se façonner bien. Le

souci de sa gloire, l'attention mise à se durcir contre des faiblesses ou des complaisances néfastes à qui veut hausser jusqu'au bout sa stature, ne détournent jamais Vauvenargues d'être bon : « *Il ne tient pas à vous de devenir riche, d'obtenir des emplois ou des honneurs : mais rien ne vous peut empêcher d'être bon, généreux et sage* ». L'accent romain, dans la littérature française, s'accompagne à l'accoutumée d'une sécheresse du cœur, naturelle ou forcée. Dans le style, l'envers de la concision est l'impassibilité, acquise ou donnée. Dans l'action, l'envers de la lucidité, le cynisme. Ecrivain preste, moraliste d'action, Vauvenargues veut se maintenir « *plus compatissant, plus humain.* » Il ne l'était pas qu'en paroles. Sa courte destinée fait apparaître le rayonnement paisible d'un cœur doux, et cependant stoïque.

Ce lecteur intelligent de Pascal, ce malade sans cesse talonné par une mort qui le rejoindra vite, est étrangement opaque à toute métaphysique. Ni les réflexions de son esprit, ni les maux de son corps ne peuvent aiguiser en lui une inquiétude que quelques maximes célèbres décapitent avec tranquillité. Vauvenargues peut pasticher Pascal, s'essayer à rédiger une prière, disserter sur le libre-arbitre : ce ne sont là qu'exercices. Il y manque ce qui éclate dans les plus a-chrétiennes de ses pensées, l'accent de la conviction, celui de l'expérience. Vauvenargues, si peu avide de plaisirs, singulièrement détaché des convoitises de la terre, et en définitive si *pur*, est aussi insensible aux tentations de la religion ou d'une philosophie religieuse que le seront Stendhal ou Mérimée. La souffrance qui le brûle, ou le néant qui le menace, sont impuissants à troubler la précision surveillée d'un regard très terrestre. S'il parle parfois en chrétien, l'hommage qu'il a rendu auparavant aux mérites ou aux commodités de la coutume, rend alors ses paroles moins pressantes que d'habitude. Vauvenargues est parfaitement, en ce sens-là, humaniste. Les ressorts de la physiologie intéressent plus ce douloureux que les frémissements du silence éternel des espaces infinis.

Un écrivain contemporain qui ressemblait à Vauvenargues par plus d'un trait, c'est de Jean Prévost qu'il s'agit, a repris après lui (et son maître Alain) des recherches dont le noyau est tout entier contenu en Vauvenargues. La discipline que s'impose celui-ci, il entend qu'elle ne se limite pas au domaine de la morale. Le gouvernement exact de nos passions exige celui, non moins attentif, de leurs organes. Prévost peut écrire *Brûlures de la prière*, mais il termine cet ouvrage pour en commencer un autre, qui est un essai de géographie consciente des muscles du corps humain, *Plaisirs des Sports*. Ainsi Vauvenargues, dont on tirerait aisément l'esquisse d'un traité d'hygiène morale pratique, c'est-à-dire physiologique :

Les maladies suspendent nos vertus et nos vices.

Le silence et la réflexion épuisent les passions comme le travail et le jeûne consomment les humeurs.

La conscience des mourants calomnie leur vie.

La solitude est à l'esprit ce que la diète est au corps.

Nous jugeons de la vie d'une manière trop désintéressée quand nous sommes forcés de la quitter.

Un peu de café après le repas fait qu'on s'estime.

Qu'est-ce qui fait la beauté ou la laideur, la santé ou l'infirmité, l'esprit ou la stupidité ? Une légère différence des organes, un peu plus ou moins de bile, etc... Cependant ce plus ou moins est d'une importance infinie pour les hommes ; et lorsqu'ils en jugent autrement, ils sont dans l'erreur.

Parmi les conditions du « *Travailler à bien penser* », Vauvenargues a le courage, assez neuf en son temps, de placer la condition physique. Il n'entend accorder de prix à une pensée, que si elle émerge d'un corps dont rien n'entrave la force et la lucidité organique. Il déprécie à l'avance tout jugement que peut obscurcir un malaise, un plus ou moins de bile, une agonie. Ce jeune homme tenaillé de maux physiques a le courage de démentir par anticipation les démentis mêmes qu'il pourrait se donner un jour, sous l'empire d'une déchéance physique ou de l'approche de la mort. Sa récompense est de nous donner le spectacle d'une fin digne et sans défaillance, confirmant, jusqu'au dernier souffle, la rigueur de sa méditation.

Si Vauvenargues apporte de l'audace à considérer l'importance d'une « guenille » que tout un courant de pensée chrétien (non pas celui auquel Claudel appartient) s'acharne à mépriser, il ne va pas pour cela tomber dans une présomption fort niaise. Rien n'est plus loin de lui qu'un matérialisme pesant, à la manière de la Mettrie. « *Le secret des moindres plaisirs de la nature,* constate-t-il, *passe la raison.* » On aime cette raison qui reconnaît ce qui la passe, sans être pourtant assurée que rien la dépasse. Il faut cependant quelque intrépidité d'esprit pour ne pas trop se fier à la raison, ni aux forces humaines, quand on refuse le secours d'une raison suprême. Vauvenargues, qui veut que l'homme pense humainement, le détourne aussi d'en concevoir un excessif orgueil. Il lui préfère la fierté, plus exigeante et moins vaine.

Cette raison qu'on ne le voit humilier ni devant la mort, ni devant Dieu, Vauvenargues se plaît à la confronter aux mécanismes déraisonnables et sages de la coutume. « *La coutume fait tout, jusqu'en amour* ». Non pas plus aveugle, mais plus prudent que les spirituels iconoclastes qui

l'entourent, Vauvenargues ne laisse pas que de voir les abus des mœurs, des traditions, des lois. S'il semble timoré au regard de Voltaire, de Diderot, de Rousseau, et s'il l'est en effet, c'est qu'il pense: « *Avant d'attaquer un abus, il faut voir si l'on peut ruiner ses fondements.* » Ce n'est rien d'autre que l'exigence de méthode des penseurs qui continueront la tâche des Encyclopédistes, nommons Marx et Engels. De ne trouver réponse à cette exigence, conduit l'adolescent Vauvenargues à la phraséologie décevante du discours *sur l'inégalité des richesses*. Mais de la maintenir intacte, lui inspire des observations dures et pointues, qui sont d'un bon critique de la Société:

Quelques fous se sont dit à table: Il n'y a que nous qui soyons la bonne compagnie, et on les croit.

Nous querellons les malheureux pour nous dispenser de les plaindre.

Les gens du monde ne s'entretiennent pas de si petites choses que le peuple; mais le peuple ne s'occupe pas de choses si frivoles que les gens du monde.

C'est une erreur dans les grands de croire qu'ils peuvent prodiguer sans conséquences leurs paroles et leurs promesses... On ne trompe pas longtemps les hommes sur leurs intérêts, et ils ne haïssent rien tant que d'être dupes.

La liberté est incompatible avec la faiblesse.

Après cela, Vauvenargues peut se maintenir dans un consentement poli aux données de la société qui l'entoure, refuser confiance aux utopies, aux songes égalitaires, et la donner à un ordre si fermement (semble-t-il) assis sur la coutume. On voit bien que ce n'est ni par légèreté de cœur, ni par trop de complaisance à la conservation des injustices, en même temps que des biens. C'est par l'honnêteté d'une démarche qui ne veut désarmer le mal que si elle a le pouvoir d'en « *ruiner les fondements.* »

Mais, au demeurant, Vauvenargues n'excelle point à former de vastes développements de ces idées qu'on a raison de nommer *générales*, puisqu'elles ont une généralité d'usage et d'éclaircissement qui les rend admirables. Vauvenargues n'est pas une de ces grandes intelligences auxquelles est dévolu le don d'interpréter souverainement les mouvements de l'esprit ou des sociétés, de nous faire pénétrer plus avant dans leur intimité. Il n'est lui-même que dans l'effort d'une âme acharnée sur soi, et à tirer tout le parti possible de son humanité. S'il se dépeint et se décrit (et c'est toujours avec sévérité) il superpose à l'image qu'il prend de son caractère celle de celui qu'il s'est fixé pour but de conquérir. « *Je suis faible, inquiet, farouche... Il n'y a ni proportion, ni convenance entre mes forces et mes*

désirs... » Vauvenargues n'est pas inquiet comme le sont beaucoup de nos contemporains et quelques-uns des siens: ni torturé, ni romantique. Il ne se plaint point d'exister, ni de devoir mourir, ni d'être emporté par des passions trop frémissantes ou appesanti par un désespoir trop entier. Son regret est de ne pas mériter davantage l'approbation secrète du Vauvenargues exemplaire dont il entretient en lui la constance. On aurait tort de le confondre avec des âmes plus frêles que la sienne, de le placer trop vite entre Joubert et Amiel, et de voir de la débilité là où il n'y a que l'expression d'une fierté trop haute pour n'être pas déçue.

Rien n'illustre mieux cette précaution qu'impose Vauvenargues, que l'attitude qu'il prend en face des femmes et des problèmes de l'amour. On peut y voir des traces du recul d'un officier pauvre, laid et timide, vis-à-vis de l'éclat insolent de la beauté et du trouble dont la vie sensuelle vient envahir un regard jusqu'alors détaché. Mais il n'y a point chez Vauvenargues cet excès d'innocence ou cette exaltation inconsidérée qui rendent aisément ridicules les moralistes de journaux très (trop) intimes. Vauvenargues n'a, sur les femmes et l'amour, ni des vues trop édifiantes, ni pour eux un mépris de système. « *Ceux qui manquent de probité dans les plaisirs n'en ont qu'une feinte dans les affaires.* » Il faut en avoir goûté, pour avoir vu cela. Et ce n'est pas d'un moraliste renfermé et renfrogné que viendrait l'affirmation suivante: « *Lorsque les plaisirs nous ont épuisés, nous croyons avoir épuisé les plaisirs; et nous disons que rien ne peut remplir le cœur de l'homme.* » C'est que la morale de Vauvenargues ne se résume point, comme toute grande morale, en un système de privations ou de défenses.

L'homme dont Vauvenargues esquisse, à petites touches sèches, le portrait toujours corrigé, le très humain héros dont il veut susciter en lui et son lecteur l'émulation vigilante, il n'attribue à sa vertu qu'un moteur, la passion, et essentiellement, la passion de l'énergie. Stendhal et Balzac écriront le roman de l'énergie, qu'imitera Barrès. Vauvenargues en établit la théorie. De ses maximes, on peut dire ce que Baudelaire écrira des héros balzaciens: elles sont « *des armes chargées de volonté jusqu'à la gueule.* » Elles éclatent dans le silence caillouteux de la Provence où il les écrit, et éveillent d'aussi longs échos qu'un coup de fusil tiré dans une garrigue: « *Pour exécuter de grandes choses, il faut vivre comme si on ne devait jamais mourir* ». Echo chez Saint-Just: « *Les circonstances ne sont difficiles que pour qui recule devant le tombeau* ». Voix de Vauvenargues: « *Nous devons peut-être aux passions les plus grands avantages de l'esprit* ». Echo chez Stendhal: « *Un homme passionné ne peut qu'embrasser fortement... le serment de ne jamais changer en rien la vérité et de lire*

correctement dans son cœur. » Vauvenargues: « *Il faut permettre aux hommes de faire de grandes fautes contre eux-mêmes, pour éviter un plus grand mal, la servitude* ». Mais ici trop d'échos se déchaînent pour en détacher un seul: des conventionnels au Malraux de l'*Espoir*, de Péguy à 1944. On trahirait l'ombrageux Vauvenargues de ne pas détacher au premier plan de ses observations celles qui établissent une doctrine alors de peu de précédents, et proclamant l'essence passionnée des constructions et des entreprises humaines, font briller de son éclat très nu une idée, aussi neuve alors en Europe que celle du bonheur, l'idée de l'énergie. Une sorte d'insolence fiévreuse transfigure le petit capitaine du Régiment du Roi, dans ses garnisons de l'Est, tandis qu'il formule des axiomes dont nous continuons à éclairer le cours de l'histoire et les cheminements de nos actions:

La modération des faibles est médiocrité.

On méprise les grands desseins lorsqu'on ne se seni pas capable des grands succès.

Si la passion conseille quelquefois plus hardiment que la réflexion, c'est qu'elle donne plus de force pour exécuter.

L'activité fait plus de fortunes que la prudence.

Qui sait tout souffrir, peut tout oser.

Derrière le visage grêlé de petite vérole de cet écrivain peu estimé de son temps, de ce raté de toutes les carrières, celle des armes, celle des lettres, de ce vaincu d'une vie qu'il n'aura pas la force de poursuivre bien loin, sachons deviner d'autres visages de militaires que l'histoire ou la fable susciteront pour justifier son témoignage: le petit lieutenant d'artillerie corse Napoléon Bonaparte, l'enfant Fabrico del Dongo chevauchant sur le champ de bataille de Waterloo.

Ce mérite singulier, Vauvenargues nous oblige à l'accroître encore de l'estime que forcent la retenue dans l'expression, et la pudeur dans les sentiments. Ce n'est rien encore que d'avoir si nettement, si chaleureusement défini les conditions de la grandeur. Il faut encore que Vauvenargues couronne son entreprise en condamnant d'un mot sans appel ce qui, de la grandeur, n'est que le simulacre ou l'approximation. C'est dans un de ses textes critiques qu'il porte cette condamnation admirable: « *Corneille paraît ignorer que les grands hommes se caractérisent souvent davantage par les choses qu'ils ne disent pas que par celles qu'ils disent* ». Ayant posé la primauté de la grandeur d'âme, origine de tout ce qui est valable dans l'univers moral, Vauvenargues prend soin d'en préciser la mesure en la doublant de son corollaire, la discrétion du cœur et la retenue des mots.

C'est de celle-ci peut-être qu'il reste le prisonnier, autant que de l'académisme ou de la platitude de ses ébauches, de ses imitations ou de ses paraphrases de jeune homme. La prose sans couleurs ni élan de Vauvenargues, la maigreur volontaire d'une écriture grise comme l'acier, et traversée, comme lui, de reflets vifs et d'éclats fugitifs, la grâce dédaigneuse d'une pensée qui se veut agile comme le mouvement, et comme le mouvement insaisissable, trompent aisément. On laisse échapper des vérités hautaines, proférées avec une courtoisie si appliquée. Les malheurs d'une destinée si traversée émeuvent, et dissimulent les bonheurs d'une pensée si audacieuse. On sait que Vauvenargues avait du cœur, et on croit le louer en ne prisant que son sensible accent, sa délicatesse, et la fraîcheur qu'il garde en toutes ses démarches. C'est peut-être que notre goût nous déforme, qui cherche toujours le frémissement, le pathétique, et ne se satisfait que de l'excès en tout. « *La vraie prud'homie que je requiers en celui qui veut être sage,* dit Charron dans *De la Sagesse, est libre et franche, mâle et généreuse, riante et joyeuse, égale, uniforme et constante, qui marche d'un pas ferme, fier et hautain, allant toujours son train, sans regarder de côté, ni derrière, sans s'arrêter et altérer son pas et ses allures pour le vent, le temps, les occasions, qui se changent mais non pas elle, j'entends en jugement et en volonté, c'est-à-dire en l'âme, où réside et a son siège la prud'homie.* » Voilà un portrait du héros où nous sommes mal à l'aise : il nous faut plus de soubresaut, de foudres et d'éclairs. Plus de bruit enfin que n'en fait Vauvenargues.

Car Vauvenargues semble toujours se parler à lui-même, et comme à mi-voix. L'accent romain n'est ici que le style de sa détermination intime. Il y a dans le procédé de la maxime quelque chose d'insolent, de tranchant, et comme une agressivité, à laquelle Vauvenargues échappe. La maxime veut d'ordinaire surprendre, briller, éclater, enfoncer quelque coin acéré dans l'esprit du lecteur. L'égalité de voix de Vauvenargues lui donne un ton singulier parmi ses pairs. Il semble n'exhorter que lui-même, comme le font, à la veille des batailles, des crimes ou des déterminations ultimes, les héros de Shakespeare. Mais cette confidence qu'on nous laisse, comme à regret, surprendre, elle brûle, elle consume. « *Celui qui s'impose à soi-même, impose à d'autres.* » Vauvenargues est exemplaire.

CLAUDE ROY.

D'une préface à des *Œuvres choisies* de Vauvenargues, à paraître (*Aux Portes de France*).

JEAN CAYROL

Le nom de Jean Cayrol a été révélé au grand public tout récemment par l'attribution du Prix Théophraste Renaudot à son premier roman. C'est très bien ainsi, car il n'arrive pas tous les ans que l'une des grandes récompenses littéraires aille à une œuvre de cette indiscutable qualité. Mais ceux qui sont attentifs au mouvement de la jeune poésie connaissaient Cayrol depuis dix ans et plus, et c'est l'une des fiertés des *Cahiers du Sud* que d'avoir publié en revue plusieurs de ses poèmes de jeunesse, puis en volume, dès 1936, *Le Hollandais Volant;* en 1939 *Les Phénomènes Célestes;* au début de 1940 *Le Dernier Homme.* Auparavant, Cayrol n'avait donné que ses déjà remarquables *Poèmes du Pasteur Grimm,* parus à Tunis par les soins d'Armand Guibert.

Jean Cayrol est un poète, et il ne faut pas tenter de parler de lui sans rappeler d'abord que la poésie fut longtemps son expression préférée, même si depuis son adolescence il écrivait des romans et des drames qu'il n'a pas livrés au public. Avant la guerre, on le connaissait pour l'un des poètes les plus doués de sa génération. Je me rappelle, pour moi, que Marcel Raymond, qui est un bon juge, et exigeant, attira mon attention sur *Le Hollandais Volant,* dont l'avaient frappé le langage et le mouvement. Il y avait là quelque chose qui ne pouvait tromper, un certain son de la voix, un verbe à la fois très riche, et, ce qui est plus rare, nullement fait de simple virtuosité formelle. La langue de Cayrol, en ce temps-là, apportait avec elle la preuve de sa sincérité poétique. On pouvait y déceler, sans doute, des influences subies, et pourquoi pas ? Un très jeune homme qui commence à parler pour exprimer son sentiment mystérieux des choses n'invente pas d'emblée le vocabulaire de sa vocation personnelle; dans la mesure même où il est, puisque poète, à la pointe avancée de la conscience contemporaine, dans la mesure aussi où sa sensibilité est prête à l'accueil, il tend une oreille attentive, ou faut-il dire complice ? à l'accent de ses aînés. Rien n'est plus émouvant, et en

même temps plus digne de réflexion, que cette secrète entente qui s'établit entre les poètes d'un même âge, d'un même moment historique. Que s'expriment ceux qui atteignent à la maturité de leur pensée et de leur art, ils éveillent naturellement l'attention fraternelle de leurs cadets, qui chacun dans leur solitude et encore prisonniers du premier mutisme, savent bien qu'on vient de s'adresser à eux, de prendre la parole à leur place. Au reste, dès les premiers poèmes publiés par Jean Cayrol, il eût été difficile d'énumérer les guides qu'on lui supposait. Il n'y avait pas chez lui ce mimétisme qui attache si souvent les jeunes gens à un unique modèle, dont ils adoptent d'abord les images, les rythmes et les mots préférés. Déjà, des prédilections diverses, et choisies bien au delà des étroites limites contemporaines, associaient chez Cayrol leurs prestiges. On ne pouvait ignorer qu'il eût pratiqué les surréalistes et se fût exercé, à leur suite, à libérer la libre montée des images intérieures. Mais des exigences plus vigilantes se mêlaient à cet enseignement, et il fallait supposer que Mallarmé ou le mallarméisme de Jouve avaient entretenu la méditation de Cayrol sur son art. On pouvait remonter plus haut, supposer sous les formes si modernes de son expression une féconde familiarité avec les plus anciennes traditions de la poésie française. J'ai su depuis que Jean Cayrol devait à son frère Pierre, — qui n'est pas revenu de déportation, — d'avoir lu de bonne heure les petits lyriques de la Renaissance et du XVII^e^ siècle, qui n'avaient pas encore été remis à la mode. Les bouquinistes bordelais et la bibliothèque de la Chambre de Commerce avaient alimenté ces lectures.

Mais, si son imagination s'aidait de ces exemples divers et aussi de livres très différents, romanesques surtout, la poésie de Cayrol, avant la guerre frappait davantage par ce qui n'appartenait qu'à lui. Par ce qu'il devait à la vie même, à tout un paysage maritime, aux rêveries de son enfance, à une quête spirituelle confondue de bonne heure avec le travail même de l'expression. Et c'est là que, même si son œuvre était encore en formation, il se révélait vrai poète. Vrai poète, ce n'est pas celui qui fait métier de poésie, mais celui qui vit poétiquement sa vie d'homme. Indéniablement, dans ces premiers recueils de Cayrol, on devinait la présence d'une sorte de pays qui lui était propre, comme il y a un pays de chaque poète, qui n'a de ressemblance que fugitive avec l'univers des autres. C'était un monde très réel, je veux dire très terrestre, nullement évanescent ou désincarné, mais comme soulevé, transfiguré par quelque lumière de l'esprit. A la réalité si concrète, marine, navale, s'entremêlait une féerie enfantine, une coloration de conte de fées. Mais qu'on n'aille imaginer rien de trop immatériel, rien qui soit de la faible densité d'une rêverie. Bien au contraire, si quelque chose distinguait la

poésie de Cayrol, au temps du *Hollandais Volant,* c'est que le songe y était organisé par une très ferme structure: le songe était moins un songe qu'un mythe.

Peut-être est-ce par là que Cayrol se trouva s'accorder si bien au groupe des *Cahiers du Sud,* qui, on se le rappelle, préconisait volontiers une renaissance du mythe en poésie. Il est, dans l'évolution poétique, des phénomènes trop ténus, trop délicats pour qu'aucune histoire des lettres parvienne jamais à les définir; petit à petit, un ton nouveau naît, qui fait se ressembler les voix de poètes isolés les uns des autres. Jusqu'au moment où, dans la direction même où ils s'avançaient timidement, quelqu'un d'entre eux, d'autorité, chante comme tous ils avaient souhaité de chanter un jour. Ainsi existait-il avant la guerre, à travers les provinces de France, une famille dispersée de jeunes poètes, qui échangeaient leurs manuscrits ou leurs jeunes revues; de Bordeaux à Limoges, à Poitiers, à Tours, à Marseille, ils se rendaient visite rarement, mais correspondaient, conscients de ce qui les rapprochait. En dépit de leur âge avancé, les *Cahiers du Sud* restaient, si je puis dire, postés sur ce circuit. En feuilletant aujourd'hui les collections des « Cahiers » et d'autres périodiques de province (et de Tunis, et de Bruxelles) on y discernerait mieux qu'alors les germes de presque tout ce qui a pris forme depuis.

J'ai toujours pensé que la poésie de Cayrol, tandis que d'autres s'efforçaient vers le mythe, y atteignait spontanément, par nécessité intérieure. Il me semble aujourd'hui que, tout apparentée qu'elle était aux tendances marseillaises, elle gardait pourtant à leur égard son originalité. Une autre lumière baigne Bordeaux, plus différente du ciel de Grèce, moins latine et aussi moins orientale; une lumière qui volontiers place le mystère sous un éclairage chrétien. Quoi qu'il en soit, les poèmes de Cayrol tendaient à un discours continu que la génération précédente avait longtemps proscrit, comme artificiel et contraire à l'éclosion autonome des images; ce débutant allait à des rythmes amples, à des poèmes au long cours. Cela est loin d'être secondaire. Le choix d'une démarche, l'élection d'un rythme ou bref ou plus vaste ne sont pas affaire de pure technique. Le besoin de la continuité, corrélatif à l'orientation vers le mythe, traduisait certainement le désir d'en finir avec un univers morcelé, avec une conscience dispersée de l'homme. Je crois que Pierre Emmanuel, qui n'avait rien publié encore, et qui fut des premiers à admirer Cayrol, lui doit quelque chose. Du moins ai-je le souvenir que, la première fois où je lus un fragment d'Emmanuel, je ne sais plus dans quelle revue, j'associai d'instinct leurs deux noms, pressentant là deux symptômes d'une même naissance en poésie.

●

Mais je parle très approximativement, et de mémoire, de cette ancienne poésie de Cayrol. D'autres, à l'époque, et mieux initiés que moi aux mille nuances de la jeune poésie, en on dit ce qu'il était possible de dire; je me trompe fort si Léon-Gabriel Gros, en particulier, n'a pas fort bien commenté ces poèmes. C'est aujourd'hui qu'il est question.

Je n'avais jamais rencontré Cayrol, et je ne savais de sa personne que ce que nos amis marseillais avaient pu m'en rapporter. La nouvelle de son arrestation, pourtant, me frappa, quand elle me parvint, comme si déjà il se fût agi d'un ami. Nous étions bien loin, en ce temps-là, d'imaginer ce que voulait dire exactement un mot comme « prison », sous le règne de la Gestapo; nous pensions traditionnellement à la réclusion, à la solitude, à l'impatience du captif dont le combat est interrompu. C'étaient des images convenables dans un monde civilisé, non point dans la barbarie de 1941. Très incapables de mesurer le scandale de la torture, de la dénégation opposée à toute dignité de l'homme, nous ressentions pourtant le douloureux scandale de la main policière posée au collet d'un poète. Et nous savions bien qu'une vie précieuse, un être d'une exceptionnelle qualité, risquait d'être supprimé par le décret de la force aveugle. Il fallut attendre longtemps des nouvelles. On parlait de déportation, mais savait-on bien ce que cachait ce mot ? Pour le savoir, nous dûmes attendre le retour des témoins et leurs effrayants récits...

J'ignore encore, quatre ans après, d'où me parvint un jour le manuscrit des poèmes que Jean Cayrol avait écrits à la prison de la Santé, et Cayrol de son côté ne sait pas qui put les acheminer jusqu'à moi. J'étais en Suisse, et dans l'un des paquets de manuscrits qui, destinés aux *Cahiers du Rhône* (ou à des publications plus secrètes), franchissaient la frontière par les moyens les plus aventureux, je trouvais ces quelques feuillets. Cette voix venait de loin, d'on ne pouvait savoir où; elle était restée la même que naguère, mais avec quelque chose de plus dur, de ferme, comme un cri à travers le chant. Ainsi parurent, après bien des hésitations, — car il pouvait être imprudent d'attirer l'attention sur Cayrol, s'il était vivant, — *Miroir de la Rédemption* et *Et Nunc.*

1945, le retour inespéré. Un hall de petit hôtel parisien. A voix basse, fébrile, les yeux lourds des souvenirs de la maison des morts, Jean Cayrol répondait à mes questions, racontait, confirmait les détails les plus atroces. Mais il ne parlait pas en accusateur; il revenait de régions abyssales où il n'importe plus de juger la faute des autres. Aucun déporté, au retour, ne m'a donné autant l'impression d'avoir rapporté de là-bas une connaissance approfondie de l'homme, et bien davantage que la relation d'un évé-

nement particulier. Ce qu'il avait vu de près était trop inacceptable pour qu'à ses yeux la vie entière n'en fût pas transformée. Mais ce n'est pas assez dire. Ce qui était si surprenant, c'est que cet homme échappé de justesse à l'extermination, soumis durant des années à l'insulte, blessé par le comportement de ses bourreaux, que cet homme resté debout ne fût pas un désespéré. Il y avait en lui, dans son être et dans ses paroles, comme une éclosion sensible de charité et d'espérance. Celui-là du moins sortait de l'enfer concentrationnaire non point indemne, mais spirituellement victorieux. Je n'ai jamais eu, mieux que cet après-midi-là, la bouleversante sensation de *voir* une âme vivante.

Pierre Emmanuel, dans la Post-face de *Passe-Temps de l'Homme et des Oiseaux,* a écrit ce qu'ont éprouvé alors tous les amis de Cayrol : « Comment ne pas tenir pour nécessaire, ou plutôt providentiel, le témoignage de cet homme ?... Il exprime ce qu'il a souffert, non point pour confirmer l'abjection, mais pour réitérer l'affirmation fondamentale : *l'homme est plus grand que ce qui le tue...* Car enfin le sublime est dans l'homme : pas seulement comme un thème monumental ; comme une dignité permanente et simple. »

Certains, bien superficiels, s'étonnent qu'après cela il puisse être encore question d'écrire : que le souci de poésie, de forme, de beauté n'apparaisse pas frivole, sinon sacrilège, aussi bien à qui a traversé cette fournaise qu'à ceux qui ont accueilli son témoignage. C'est ne pas comprendre ce qu'est la poésie pour un homme comme celui-ci. Pierre Emmanuel encore l'a exprimé en parlant de Cayrol : « L'art a pour mission de mettre à nu le chaos et par là même d'en triompher... En vous ne font qu'un l'être et le langage, vous assumez notre nature dans sa pesanteur et son élan. Si votre poésie rejoint si souvent la prière, s'il y a dans votre chant une liturgie, une oblation, c'est que le verbe est pour vous le sacrement de la charité même ; et que serait la charité sans la vision du mal et le pardon ? »

On comprendra la très profonde justesse de ces lignes en lisant les *Poèmes de la Nuit et du Brouillard,* publiés chez Seghers en 1946, et singulièrement les deux oraisons pour le R. P. Gruber, supplicié au camp, et pour le R. P. Jacques, des Carmes d'Avon, mort à la libération, qui furent à Mathausen-Gusen les deux frères spirituels de Cayrol. Les poèmes mythiques d'avant-guerre commençaient à dégager une dialectique de la Faute, mais qui appartenait à une vision intellectuelle du christianisme plutôt qu'à une illumination chrétienne du monde concret. Les poèmes du camp nous offrent la merveille d'un langage plus nu qu'autrefois, mais autrement chargé de réalité intérieure. Ils sont bien cette poésie qui ne diffère plus en rien de ce qu'elle a à exprimer, faisant se lever sous nos yeux, avec

une force absolument contraignante, la face redoutable et souffrante de la créature humaine. Double visage, du bourreau ravagé par la malédiction, de la victime affrontée aux pires apparences de la mort. Mais visage unique, qui est le nôtre sous tous les masques, manifestant soudain, dans la nudité de l'univers concentrationnaire, le chaos de l'être caché. Et il est bien vrai que la poésie se confond ici avec la charité, car les mots ne suffiraient pas, ni aucun sortilège, mais il faut la puissance de l'Amour pour faire apparaître cette vision de péché et de grâce. Charité à ce moment-là si transfigurante, que partout, dans la poésie actuelle de Cayrol, l'évocation du visage humain évoque irrésistiblement la Face de Dieu, la Sainte Face du Crucifié. Jadis, le poète nommait le Christ ; il n'a plus besoin maintenant de prononcer son nom pour qu'il soit là, tant la parole du poète est devenue semblable au voile de Véronique, portant en ses plis de matière l'empreinte ineffaçable. Toute la misère, c'en est assez pour que rayonne toute la grâce.

●

Et voici Jean Cayrol romancier. Ce qu'il a à dire désormais, il ne se lasse pas de lui trouver des expressions. Un mystère, une autre pièce de théâtre sont encore inédits ; ils portent le même témoignage. Cet âge misérable de l'histoire où nous sommes, non seulement avec ses atrocités spectaculaires, mais avec la dérisoire existence d'épaves que mènent tant de nos contemporains, cet âge n'est pas celui de la définitive absence de Dieu. Dieu n'est pas mort. Ou plutôt il est mort, mais pour nous. Mort pour nous donner la vie. L'absence n'est que le creux où se discernent les formes de la présence. Et, rencontrant par une inspiration mystérieuse les méditations actuelles de certains théologiens, Cayrol nous propose non point cette fois un mythe, mais la certitude d'une image mystique : l'âge où nous sommes, c'est le Samedi-Saint. Et c'est la veille de Pâques.

La première partie de *Je vivrai l'amour des autres* (1), qui s'appelle maintenant *On vous parle*, devait primitivement s'intituler *Samedi-Soir* et aurait gardé ce beau titre s'il n'était associé au souvenir des étalages de journaux. On devine dans quel sens à double entente Cayrol l'avait choisi, pour peindre les journées d'un clochard sans perdre de vue le mystère du Samedi Saint. Mais *On vous parle* appelle aussi l'attention sur l'une des significations profondes de l'œuvre. Toute cette première partie est un monologue

(1) *Je vivrai l'Amour des autres:* I. *On vous parle.* II. *Les Premiers Jours.* Aux Cahiers du Rhône (Neuchâtel, La Baconnière; Paris, Editions du Seuil). Edition originale en 2 volumes. Nouveau tirage en un seul volume.

prononcé par un personnage qui n'a pas encore de nom (il ne s'appellera Armand que dans la seconde partie, *Les Premiers Jours,* et cet anonymat a un sens symbolique). Monologue d'un solitaire, d'un ancien déporté qui erre dans sa ville, inapte à rentrer dans ce que l'on nomme « une existence normale » ; il est comme dissocié en lui-même, en état de dispersion totale, et vers le dehors, livré aux « choses » sans pouvoir s'en défendre, tandis que « les autres » ne lui sont rien. On épiloguera longtemps sur les différences qui ici, malgré les analogies de vocabulaire, séparent Cayrol de Sartre, l'expérience d'Armand de l'expérience du héros de *La Nausée*. Disons-le d'un mot : Roquentin, chez Sartre, fait une expérience qui est sans doute « première », qui psychologiquement repose sur une sensation immédiate ; mais aussitôt il l'élève au rang de l'interprétation philosophique. Rien de tel chez Armand, dont l'histoire demeure plus inconsciente, plus enclose dans le mystère. Mais si, à ce premier stade, l'isolement du personnage paraît total, au point que nulle lueur d'amour pour autrui ne semble pouvoir jamais se glisser en lui, il ne « s'oppose » pas plus aux autres qu'il ne s'y attache. A peine, dans ses ténèbres, existe-t-il. Pourtant, dit le titre, « on vous parle ». Le monologue perdu dans la nuit n'est donc pas sans nous concerner, nous sommes invités à l'attention. Car Armand, c'est vous et moi, c'est l'un de nous. Ce qu'il dit de sa vie de clochard, — et même quand il ne dit que rien n'en peut être rendu communicable à qui que ce soit, — il le dirait aussi bien en notre nom, concernant notre existence à chacun. L'amour est-il donc absent, s'il reste cette communion dans la même misère, cette communion des solitudes ? L'auteur se garde bien d'intervenir entre son personnage et « les autres » ; ou plutôt il n'intervient que, très discrètement, par le titre et par le commentaire qu'il lui donne en guise d'avant-propos au livre. C'est lui, le poète, qui est le porteur de la charité, qui nous donne cet avertissement qu'Armand est encore incapable d'entendre : que quelque chose entre nous tous est commun. Armand n'est pas si seul qu'il le croit, puisqu'il y a sur lui le regard de son poète, et puisque nous voici convoqués à nous reconnaître en lui.

J'ai l'air de présenter le roman de Cayrol comme une œuvre sévère, chargée de pensée, qui nécessiterait une exégèse. Je l'aimerais moins s'il avait ce caractère. Méditation, oui, mais méditation de poète. Et ici je m'arrête un instant : on a dit, en effet, et pour en faire reproche à Cayrol, qu'il avait écrit un « roman de poète ». Vous savez comme moi que c'est très mal d'écrire un roman de poète ; cela veut dire, dans l'opinion courante, qu'au lieu de raconter l'histoire de la marquise, de sa belle-mère et de son amant, avec les surprises d'une intrigue complexe et les finesses d'une psychologie « vraie », le malheureux auteur s'est

perdu à évoquer des ambiances, à peindre des tableaux. Un roman de poète, c'est celui qui est composé de poèmes en prose, de morceaux d'anthologie tout prêts pour le découpage. Et de citer les pages de Cayrol sur le pain, sur le couteau d'Armand, sur la carcasse de poulet. Digressions poétiques ? Non, mais vision de poète, en effet, c'est-à-dire véritable vision intérieure de la réalité. Cayrol ne s'amuse pas à dérouler les effets d'un beau langage sur un thème qu'il se donnerait gratuitement (on nous affirme que c'est là le procédé du poète...). Il attache sur une réalité très concrète un regard assez attentif pour qu'elle fasse mieux qu'apparaître ainsi qu'elle se manifeste dans le monde extérieur : pour qu'elle se révèle. Ainsi, la carcasse de poulet : qui ne voit que cette rêverie, si cruellement interminable et comme génératrice d'elle-même, est une hallucination de la faim. Je suppose que Cayrol, à Mathausen, a eu l'occasion de connaître ce qu'est la faim, et comme elle livre l'être sans défense à la possession par les objets. S'il l'avait noté comme une particularité psychologique de la vie du déporté, on lui aurait emprunté ce « document vrai ». Suffit-il qu'il transpose son expérience dans la vie quotidienne, et dans la cohérence de son personnage, pour que cette vérité devienne vaine fiction ?

Oui, Cayrol romancier est poète. Et « on vous parle » indique dans quel sens. Il est créateur de langage : non point d'un langage qui aurait les charmes qu'on attend du poème, mais justement d'un langage nécessité par la nature même de son récit. Qu'il s'agisse du monologue d'Armand, ou, dans la seconde partie, de la narration de ses aventures, c'est le même ton. Un parler familier, mais qui n'est jamais le décalque de la langue populaire ; il lui emprunte des rythmes de parole, des intonations, les plus subtiles, mais il n'a pas à craindre de mêler aux formes courantes des tournures très « écrites », des images qui apparaissent par tous les moyens qu'inventèrent les poètes modernes. Il n'en résulte aucun disparate. Et je voudrais expliquer que là me paraît être le très exceptionnel mérite de Cayrol prosateur. Tout, chez lui, est dans *le ton*, dans sa justesse, dans une unité de ton qui fait que désormais nous reconnaîtrons la moindre de ses pages comme étant de lui. Nous avons tant de jeunes romanciers qui croient « bien écrire » et qui en réalité se bornent à être corrects, avec des élégances un peu surannées, rappelant qu'on est bien dans le pays d'Anatole France. Tant d'autres imitent à s'y méprendre le parler des gens du peuple, ou plutôt des étudiants qui affectent le ton populaire ; c'est le plus servile réalisme du style. Les uns et les autres, ils commettent une même erreur : ils ignorent qu'il y a quelque chose au delà de la conformité à un modèle, que ce modèle soit la pureté académique ou la facile liberté du laisser-aller. Quelque chose qui est précisément

le ton, qui est création de l'écrivain, qui est sa marque, et où entrent nécessairement des éléments provenant de plusieurs langages connus. Une grande partie de la fascination que produit Cayrol, — il faut être attentif pour s'en douter, — est due à ce rare sentiment qu'il a du ton, de son importance. Ces choses-là, qui sont universellement reconnues quand on parle peinture, restent souvent ignorées de ceux qui s'interrogent sur l'art d'écrire. L'un des écrivains qui en eurent la notion la plus profonde fut Ramuz. Et je serais tenté de rapprocher Cayrol de Ramuz, pour bien des raisons, malgré l'immense différence de leur propos, de leur travail, et de la forme à laquelle ils aboutissent. Il y a pourtant ceci de commun que Ramuz a donné lui aussi le très grand exemple d'une création de style: lui aussi, on a cru qu'il « imitait » le langage de ses paysans suisses, par souci de vérité objective, alors qu'il empruntait à ce langage des mouvements, et en particulier des lenteurs, des lourdeurs, dont il avait besoin pour traduire sa vision personnelle des choses. Ce que l'on peut voir chez Ramuz comme chez Cayrol, — et chez tout écrivain authentique — c'est qu'un style est d'abord le ton de voix de quelqu'un, et n'existe qu'à partir du moment où l'écrivain transforme selon ses besoins le langage dont il a hérité. Et c'est pourquoi un vrai style est celui qui, d'abord, fait une sorte de scandale: car il est rupture de nos habitudes (mais la pure recherche de ce scandale égare beaucoup de débutants vers d'inutiles et insupportables distorsions de la langue).

Entre Ramuz et Cayrol, je ne vois pas la ressemblance de leurs arts, de leurs œuvres, mais un même instinct juste de ce qu'est le style, et la même transposition d'un idiome parlé en une langue d'écrivain. Avec cette grande différence, pourtant, que Ramuz garde, dans son expression, quelque chose de sa profonde solitude, écrivant d'abord pour soi, ne trouvant pas aisément les voies de la communication avec autrui, — alors que Cayrol, au contraire, parle tout naturellement à quelqu'un. Sa langue est « adressée », elle exige la présence de l'auditeur. « On vous parle »: vous êtes moins invités à lire des yeux qu'à écouter. (Et il est très évident que Cayrol aura un grand style au théâtre, comme déjà il a réussi plusieurs fois à faire un art de la radio; je pense en particulier à une émission du Jour des Morts: pour une fois, ce n'était pas la voix conventionnelle du speaker, mais une vraie voix humaine qui parlait, et c'était très émouvant).

●

Sans doute est-ce en grande partie pour la sûreté de son écriture que le roman de Cayrol s'est imposé si aisé-

ment à l'attention. On ne voit pas souvent, en notre temps de dissensions, de défiances partisanes et de controverses entre théoriciens de toutes sortes, la critique s'accorder au sujet d'une œuvre nouvelle, et surtout d'une œuvre à laquelle le public, de son côté, fait bon accueil. Mais l'art ne suffit pas, il faut qu'il y ait quelque chose de plus pour que puisse se produire cette rare unanimité. Car nos dissensions, nos oppositions habituelles ne sont pas vaines disputes de clans littéraires; ce qui nous sépare, ce sont vraiment les réponses différentes que nous donnons à quelques questions essentielles. Il s'agit de l'homme, de son destin présent et à venir, du choix qu'il faut bien faire entre des morales adverses, des croyances inconciliables. Le malheur de ce temps n'est pas dans nos divergences profondes; il est dans l'absence de dialogue entre des hommes qui donnent avec une égale honnêteté leur adhésion à des conceptions différentes. L'échange entre eux se borne trop souvent aux injures et aux suspicions. Aussi vaut-il la peine de noter l'accord qui s'est produit autour de Cayrol. *Action* et *Carrefour, Les Lettres Françaises* et *Témoignage Chrétien* ont souhaité semblablement qu'il obtint un prix et approuvé la décision du jury Renaudot. Des esprits aussi différents que Claude-Edmonde Magny, André Rousseaux, Maurice Nadeau, Armand Hoog, Pierre Fauchery, Pierre Debray, Robert Kanters, René Lalou ont pu louer avec un même enthousiasme ce roman que Claudel admire et que Colette déclare être « de la grande espèce ». Et pourtant ce n'est pas l'une de ces œuvres neutres, ou détachées de toute actualité, sur lesquelles on s'entend parce qu'elles ne prêtent à aucune sorte de débat. Tout au contraire, je suis convaincu que *Je vivrai l'amour des autres* doit ces suffrages concordants à la clarté avec laquelle Cayrol aborde les plus brûlantes inquiétudes de l'homme d'aujourd'hui, et davantage encore à la franchise absolue de sa profession de foi. Ce qui chez lui impose le respect, outre la valeur littéraire de son œuvre et la garantie apportée par sa vie de résistant et de déporté, c'est quelque chose que je voudrais appeler sa profonde coïncidence avec l'angoisse actuelle des hommes. On a eu raison de dire (c'est Robert Kanters) que l'histoire d'Armand représentait symboliquement une « civilisation du clochard », qui est bien l'état présent de l'Europe. Mais ce n'est pas assez encore. De cette condition du clochard, Cayrol aurait pu ne décrire que les misères en quelque sorte extérieures; nous aurions eu alors, une fois de plus, la peinture d'un « réalisme socialiste » qui d'ailleurs a produit de belles œuvres. Il aurait pu aussi, comme tant de jeunes romanciers, refaire le tableau des années passées, résistance, déportation, décevante libération, affrontement des croyances politiques dans le dur monde d'après-guerre. Il s'est placé sur un tout autre plan, et même ceux qui ne l'ont pas clairement discerné ont senti

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS

que cette voix si nouvelle répondait à leur secrète attente, — à cette attente qui est la même chez tous, au delà des positions particulières.

Car, notre mal, Cayrol le diagnostique à des profondeurs de l'être où nous n'avons plus coutume de situer ni nos désirs ni nos privations. La détresse d'Armand, ce n'est pas celle seulement de l'homme en chômage, à qui la société ne donne ni le travail ni la dignité personnelle dont il aurait besoin. Certes, cette détresse-là est réelle, et nul plus que Cayrol ne comprend ce qu'elle est, quel scandale elle propose et quelle urgence il y a d'y porter remède. Mais Armand est privé de quelque chose de plus vital encore, et qu'aucune société, si bien ordonnée soit-elle pour l'équité, ne peut lui fournir. Il est privé de lui-même, aliéné de soi, et il l'est parce que sans qu'il y ait précisément de la faute de personne, sans cause accidentelle déterminable, il est privé des autres, privé d'amour. On n'est pas soi quand on n'a personne. On est alors livré à cette tyrannie des objets qui s'exerce, de plus en plus inexorable, sur notre vie à tous, notre vie morcelée, notre univers en lambeaux devant lequel nous sommes à notre tour des êtres en lambeaux.

C'est le désespoir, et ce livre est la plus puissante évocation du désespoir, parce qu'il est un livre de poète. Mais là n'est pas son dernier mot. Face à cette décomposition, à cette impitoyable conscience du malheur, il aurait pu, certes, invoquer comme tant d'autres les promesses d'un ordre meilleur, secourable aux Armands, ou encore les leçons d'une morale. Mais Jean Cayrol est bien celui qui parle dans les poèmes du camp, celui dont Emmanuel dit que pour lui la mission de l'art est de triompher du chaos, mais en le mettant à nu. Il ne s'agit pas d'inventer un autre monde, un monde idéal, équilibré, maintenu dans les cadres de la morale, pour l'opposer au monde du péché et de la tristesse. Il s'agit d'accepter toute la contradiction, de découvrir que dans le péché même, et dans la tristesse, et dans le chaos, la grâce a ses chances les plus grandes. De voir que la solitude et la désolation de l'homme est un appel à cette résurrection. Et qu'il suffit d'un seul geste d'amour, le plus simple, venu du prochain ou dédié au prochain, pour que la grâce prête à intervenir trouve l'occasion de son intervention.

André Rousseaux le premier a aperçu ces substructures théologiques du roman, qui ont échappé à d'autres parce qu'elles sont toujours implicites, mais que Claude-Edmonde Magny à son tour, a su mettre en lumière. Certains, en effet, ont été gênés par l'équivoque du personnage d'Armand et de son étrange amour, jusqu'à y chercher des explications psychanalytiques ou à s'étonner que le roman

chrétien pût aller aujourd'hui plus loin encore que Dostoievski ou que Bernanos dans la mise à nu des obscurités humaines. On a voulu y voir une douteuse complaisance, comme si d'abord l'ambiguïté d'une destinée romanesque, qui est l'ambiguïté même du vécu, supposait une complicité de l'auteur. Comme si, ensuite, le romancier chrétien devait être édifiant, c'est-à-dire départager le bien du mal selon les discriminations de la morale simple. Devant une destinée d'homme, — et le vrai romancier en face de son personnage est comme l'un de nous devant le mystère d'autrui, — ce n'est pas le jugement moral qui est à sa place, mais l'amour. Et dans la lumière de l'amour, toute créature, la plus abandonnée, la plus défaite, est aussi bien offerte à la grâce divine que l'homme de vertu. Elle l'est peut-être davantage.

C'est au plus bas de sa détresse qu'Armand, deux ou trois fois, entrevoit la possibilité du salut, non point par quelque chance venue du dehors, non point par quelque événement « heureux », mais parce qu'une « bonne voix quotidienne » lui dit simplement « A demain », à quoi il répond pour la première fois, dans le secret de son cœur: « Il y a un demain, ce soir, vous entendez, il y a un demain ». Ou bien, à la fin de la seconde partie, il connaît un singulier état de bonheur, d'effusion; et cette fois, ce n'est pas parce quelqu'un lui aurait adressé une parole réconfortante, c'est au contraire après qu'il a cru se voir refuser pour toujours l'amour de Lucette. Mais c'est tout de même l'amour qui ouvre en lui la source bienfaisante des larmes: son amour à lui pour Lucette, et, à travers cet amour, l'amour des autres, la communion avec d'autres misères. Ces pages sont belles et transparentes comme l'évocation d'une élévation mystique, et c'est bien de cela qu'il s'agit :

« Depuis quelques minutes les larmes coulent de ses yeux levés; il n'a jamais autant fixé le ciel d'un pur argent qui tinte; il ne fait pas attention à ce peu d'eau douce qui lave sa figure, il n'en est pas inquiet ni surpris; ce sont ses larmes, elles ne doivent rien à personne; il ne marche plus, il pleure; jamais il n'aurait cru que c'était si doux, si réconfortant; avant il se serait caché de honte; il aurait rougi de cette faiblesse, mais il sent qu'il faut aussi savoir être faible, s'abandonner, pour être un homme; il sait bien que ce n'est pas flancher, mais accepter sa pauvreté; la misère des hommes n'a pas de prix; un frisson sur les épaules trop faibles d'une femme, le premier tremblement d'un enfant qui a faim, c'est de là que le monde peut être sauvé...

...Ce fut une extraordinaire après-midi qu'il passa à prolonger l'état de grâce que lui avait apporté cette ren-

contre avec ses larmes, un état d'effusion; il se sentait si merveilleusement timide, secourable; on pouvait l'aimer de tellement de manières. »

Sauvé ? nous ne savons pas si Armand le sera visiblement, et Cayrol s'est bien gardé de tout dénouement qui aurait l'air d'une conclusion. Il lui sera difficile de garder cette réserve dans la troisième partie, encore à venir, de l'histoire d'Armand, mais il faut faire confiance autant à son sens de la création romanesque qu'à cette intelligence de la vie intérieure qui lui fait placer la question du salut ailleurs que dans les faits manifestes. Car, même si la nuit semble se refermer sur Armand après son extase, et si l'expérance, aux dernières lignes du roman, n'ose plus s'exprimer que sous une forme très dubitative (« Demain, je n'y connais rien »), Armand *est* déjà sauvé. Non seulement parce que, si timidement que ce soit, il se tourne vers un lendemain, mais surtout parce qu'il est descendu maintenant dans cet abîme où nous venons de le voir, et où sa douleur l'a illuminé pour un instant. Ici encore, ici plus que jamais, je pense que la destinée d'Armand, et son état intérieur traduisent l'expérience personnelle de Cayrol, celle qu'il a pu connaître dans l'affreuse angoisse de Mathausen et que, poète, il ne saurait sans doute raconter autrement que par l'invention de son roman.

A ces profondeurs de la connaissance humaine, tout peut être inversé en un instant. Armand peut saisir soudain « le prix de sa crasse » et voir son pauvre corps meurtri « étinceler comme un lustre, de mille cristaux ». Les objets, ces tyrans de l'homme détruit, il suffirait d'un rien pour qu'ils redeviennent amis, pour que le pain à nouveau fût le pain, le pain sacré. Un livre qui cache en lui cette espérance, on ne l'aime pas seulement pour sa beauté. mais pour cette parole, ce message qu'il nous tend comme une offrande charitable. « On vous parle ».

ALBERT BÉGUIN

L'HOMME
DEVIENT PROJECTILE

On se souvient mal — quand encore on s'en souvient — que, de son rocher là-bas, brassant les mots sur sa retentissante poitrine, le vieillard magique a fait régner pendant plus de vingt ans la poésie sur la France. Non pas la poésie telle que l'entendent aujourd'hui comme un sifflet nos esthètes contemporains : non pas cette chose réservée, délicate, distinguée, raffinée, et combien surfaite souvent, mais une poésie drue, une force lancée, puissante et triviale, pleine de magnificences et de ridicules, de triomphes et d'absurdités, roulant ensemble les hauts et les bas, les surprenants morceaux d'azur et les grossièretés les plus banales, voyante aux deux sens du mot, se déboulant dans un déversement énorme droit dans le cœur de tout un peuple généreux, mouvant et émouvant les âmes débonnaires de tout ce vrai peuple vivant, — le peuple avec lequel ont perdu le contact les intellectuels et les penseurs de nos jours : ce grand peuple orphelin depuis que plus personne ne vient lui parler. Une poésie faite de fortes sueurs et de délicatesses ingénues, d'une espérance éclatante de vie et de superstitions inconcevables de naïveté, mais jetée d'un élan unanime, sans autre exemple dans l'histoire, et qui tenait à elle seule, réellement, faisant pièce aux pouvoirs, toute une nation sous son charme et dans son unique autorité.

Victor Hugo sans ses ridicules et sans les épaisseurs de son jugement massif, sans sa bêtise et sans ses voyances, sans son écoute particulière au sens et au son des mots qui se mettent alors à vaticiner

pour lui, Victor Hugo sans cette générosité d'embrassement qui n'est pas nombre mais grandeur, quoi qu'on en dise, ce n'est plus Victor Hugo. Mes préférences vont aussi à ce pire en regard du meilleur loué, vanté, choyé — mais par quelles gens dont le goût est trop fin, nullement assez fort ! Et c'est pourquoi l'on se plaît, ici, à aimer virilement, non par le goût mais par le cœur et dans la chair, des textes prodigieux comme cette Lettre à Nadar, *jusqu'ici assez peu connue. Presque un plagiat de Victor Hugo par lui-même, si l'on veut. Mais quel plagiat !*

Adressée à Nadar en janvier 1864 *(la date est facile à fixer par le contexte même) elle ne lui fut, en fait, jamais envoyée et l'opuscule demeura inachevé. Le manuscrit, découvert par Paul Meurice dans les papiers de Victor Hugo après sa mort, fut communiqué à Nadar qui en tira photographie, l'original étant réservé à la Bibliothèque Nationale comme tous les manuscrits de Hugo.*

C'était l'amorce d'une souscription publique à laquelle, finalement, Nadar avait renoncé, ne la jugeant pas opportune, — et la lettre en était restée là.

Des fragments en furent cités, pour la première fois, en 1907, *par Jules Claretie dans sa chronique du* Temps. *Le texte intégral, rétabli dans son ordre, fut reproduit en* 1910 *dans la* Revue de Paris. *Et je n'ai pas connaissance que cet échantillon extraordinaire de la prose hugolienne ait eu jamais d'autre publicité.*

Victor Hugo, depuis, est devenu statue.

ARMEL GUERNE.

LETTRE OUVERTE A NADAR

Hauteville-House. — Janvier 1864.

Je reçois votre lettre, j'interromps tout et je vous écris.

Vous avez raison, vaillant homme que vous êtes, de vous tourner avec confiance de mon côté. Certes, ce n'est pas de ce rocher de Guernesey que l'adhésion et l'acclamation vous feront défaut. Si ce pauvre caillou caché sous l'écume et le brouillard était gouvernement, seulement pour dix minutes, vous auriez immédiatement l'aide, toute l'aide qu'il vous faut, et que la collectivité servie doit à l'individu serviteur. Mais une telle part dans les affaires humaines n'est point donnée aux rochers perdus dans la mer et aux hommes fossiles immobilisés dans le droit et dans l'honneur. Ces écueils sont bons tout au plus à briser les vagues et les tyrannies. Résister et persister, voilà tout ce qu'ils peuvent. Ils ont pour force unique leur engloutissement dans une chose profonde. En dehors de cela, ils ne sont rien. Contentez-vous donc de mon humble applaudissement.

Je vous applaudis, d'abord pour l'idée, ensuite pour l'acte.

Vous êtes l'homme qui, dans un but de science, il y a deux mois à peine, avec quelques compagnons, courageux et une intrépide compagne, tentait, la saison étant donnée, une des plus audacieuses expériences qu'on ait jamais faites. Le risque était superbe, et le risque, c'est l'exemple. Cette acceptation des

gouffres, pour le bien de tous et pour le salut commun, n'est pas un fait vulgaire. Aller chercher le progrès dans l'abîme même, et jeter dans l'inconnu sa vie comme engin de pêche, ceci dépasse la limite des bonnes volontés ordinaires et des dévouements candidats au prix Montyon.

L'œuvre était d'autant plus méritoire que vous aventuriez votre vie sur la machine même rejetée par vous. Vous faisiez travailler le ballon au profit de l'hélice. Le ballon est le spécimen complet de l'obéissance passive, à qui ? à l'homme ? non, au vent ; à l'idée ? non, au hasard. Eh bien, le ballon, dans toute son enfance difforme, avec ses inconvénients et ses périls, avec son infirmité, avec son impuissance, avec sa servitude croissant en raison de son volume et de son gonflement, comme celle de certains hommes, avec son enveloppe fragile, avec son gaz dilatable et épuisable, avec la difficulté de mesurer la résistance des ancres à la traction de l'appareil, le vieux ballon redouté par vous pour les autres, vous le preniez pour vous. Vous vous embarquiez avec ce chiffon enflé pour support, afin d'appeler la foule à ce spectacle, afin d'emplir le Champ-de-Mars de contribuables, afin d'obtenir d'eux l'argent nécessaire à la réalisation de votre pensée et à la construction de votre hélicoptère, afin de stimuler cette bonne curiosité publique qui, n'ayant plus la joie de voir l'homme combattre les lions dans les cirques, n'est pas fâchée de le voir se colleter un peu avec l'ouragan.

Vous avez donc fait cela. On vous a accusé de chercher le bruit. J'ai dans l'idée que vous cherchez la gloire. Vous pourriez bien la trouver. Chercher le bruit, c'est la vieille accusation du silence contre la parole, de la surdité contre le verbe, de la castration contre la fécondité, de la nullité contre la création, de la fausse route contre la vraie, de l'erreur contre la solution, de la censure contre la liberté, de l'envie contre le chef-d'œuvre, de l'égoïsme contre la bonne action, du mirliton contre le clairon, de l'avortement contre le résultat. Voltaire a défendu Calas pour faire du bruit ; Beccaria a dénoncé la torture pour faire du bruit. Jean Huss à Constance, Luther à Worms, Las Casas à Chiapa, Aristide dans l'exil, Belsunce dans

la peste, fracas que tout cela. Etalage, charlatanisme, grosse caisse. On veut forcer le monde à parler de soi. Ah ! tu fais du bien aux hommes. Tapageur !

Soit. Votre bruit a été bon. Grâce au « vacarme » qu'a fait *le Géant,* le problème est à cette heure admirablement posé. La solution approche évidemment. La navigation aérienne est mise par vous en demeure de se décider entre deux procédés : l'ancien navire, le ballon ; le nouveau navire, l'hélicoptère.

●

Le ballon est plus léger que l'air ; l'hélicoptère est plus lourd.

De quoi s'agit-il ?

De s'élever dans l'air, de s'y maintenir, de redescendre n'importe où ni comment ?

Le ballon suffit.

D'aller et venir dans l'air, de s'y diriger, d'avancer et de reculer, de descendre ici ou là, d'y voyager, d'y être le maître ?

Le ballon ne suffit plus.

L'hélicoptère s'offre.

Comment choisir ? comment se déterminer entre les deux appareils ?

On n'a qu'à lever les yeux.

Qui que vous soyez qui lisez ceci, levez la tête, qu'est-ce que vous voyez ? Des nuages et des oiseaux. Eh bien, ce sont les deux systèmes en pleine fonction. Ils sont en présence. Ils sont là qui travaillent au-dessus de vous. Comparez-les. Le nuage, c'est le ballon. L'oiseau, c'est l'hélicoptère.

Le nuage dans le vent est chez lui. De là sa faiblesse. Le charbonnier est maître chez lui, le nuage y est esclave.

Le vent fait bloc. Qui suit le vent ne sent pas le vent. Le vent, cette colonne d'air en translation, se

meut presque tout d'une pièce : dans le ballon qui, si j'ai bonne mémoire, partit de l'Arc de l'Etoile le 25 septembre 1851, et alla, en moins de deux heures, s'abattre en Belgique près de Furnes, on remarqua que la flamme d'une chandelle allumée se courbait à peine, bien que la brise eût une rapidité d'ouragan. Qu'on fasse attention à ces mots *presque* et *à peine*. L'atmosphère fait opposition à la marche du vent. Le vent est dans une certaine mesure pénétrable à cette opposition ; les mots *presque* et *à peine* expriment la quantité de résistance qui entre dans le vent même, résistance du tout stagnant à la partie errante. La résistance de l'atmosphère est telle qu'elle se fait sentir même dans ce qu'on pourrait appeler l'intérieur du vent. La proue du nuage se déforme plus vite que sa poupe.

Le vent se dirige dans l'air ; le nuage, non. Pourquoi ? C'est que le vent est plus lourd que l'air ou plus léger ; le vent supérieur est plus léger, le vent inférieur est plus lourd. Le nuage, lui, est en équilibre. Il est passif. Le nuage voudrait qu'il ne pourrait. Or, j'y insiste, le ballon est identique au nuage.

On comprend l'enthousiasme de 1783 quand la montgolfière apparut. L'outillage du progrès s'augmentait brusquement d'une machine inattendue. Cette machine promettait, et tenait tout de suite. En un clin d'œil, elle résolvait la partie en apparence la plus difficile du problème aérien, l'ascension. Et quel spectacle ! d'un côté, le globe ; de l'autre, cette bulle. Ici, le colosse sphère ; là, l'atome sphère : la lutte engagée. Duel superbe.

L'homme n'accepta point cet outil dans le sens où la Providence le lui donnait. La première idée qu'eut l'homme, ce fut d'employer l'aérostat à la guerre. La machine de paix refusa.

Il est curieux de voir, aux sièges de Maubeuge, de Charleroi et de Mayence, sa résistance opiniâtre. Deux cordes, tenues chacune par un groupe de trente-deux soldats, faisaient effort pour assujettir l'aérostat. L'aérostat, cabré, entraînait les soixante-quatre hommes. Au siège de Mayence, il brisa contre terre les planches de la nacelle. Guyton-Morveau disait :

« Fixons-le avec des câbles ». Monge répondait : « Il les rompra. » Cela n'empêcha point le capitaine Coutelle, un vaillant, — comme vous, — de rester un jour neuf heures en observation dans un aérostat canonné.

Force dégât, grand embarras, nul service ; tel était l'aérostat militaire. On voyait encore, il y a peu d'années, à Maubeuge, des pignons qu'il avait à demi démolis en s'y heurtant pour sortir de la place. On ne savait qu'en faire. Fourcroy et Berthollet restaient court. Le ballon, indomptable, déconcertait l'Institut.

Enfin un homme, qui était le génie même de la guerre, survint. Bonaparte comprit que l'aérostat ne voulait pas de lui. Il emporta en Egypte le ballon de Sambre-et-Meuse, mais ne s'en servit point. Consul, il supprima les aérostiers.

A l'apparition du ballon, on comprend l'enthousiasme, je viens de le dire, on comprend moins l'illusion. Gouverner le ballon, discipliner le ballon, assimiler le ballon au navire, que ce songe ait duré si longtemps, voilà ce qui étonne. Assimiler le navire au ballon, conclure de l'un à l'autre ! D'abord, différence radicale à noter, et dont l'oubli a égaré bien des chercheurs : la navigation aquatique est une navigation dessus, la navigation aérienne est une navigation dedans. Sur l'eau ; dans l'air. Certes, la distinction importe.

Le navire ne connaît que le dessus de l'eau ; il est dehors le plus qu'il peut ; il est et doit être plus léger qu'elle. Le navire est à la fois dans deux milieux différents, et il emploie l'un contre l'autre ; il s'appuie sur l'eau contre l'air et sur l'air contre l'eau. Il a deux densités à son service, rebelles toutes deux isolément, et qui, combinées, se soumettent. Aussi le navire est-il un appareil double : il fait front à la fois à l'air et à l'eau. C'est un mécanisme à double expédient. Par le gouvernail il vire, par la voile il marche. Ajoutons que son voyage est toujours horizontal. Ainsi, voyage simple et milieu double ; tels sont les avantages du navire. Et, pour ce milieu double, double appareil, véritable lame à deux tranchants, destinée à fendre tantôt l'air, tantôt la vague. Une des pièces de la voilure se nomme taillevent. Une des pièces de la quille, la partie inférieure de l'éperon, se

nomme taillemer. La machine à vapeur, avec son fourneau et ses roues, fait ce chef-d'œuvre d'amalgamer les deux appareils : elle tire de l'air par la combustion une force qu'elle appuie sur l'eau par le mouvement et pour le mouvement.

L'aéroscaphe, lui, n'a affaire qu'à un milieu. L'atmosphère. Il ne peut opposer une densité à l'autre ; il n'a pas, pour se diriger dans tous les sens, ce double jeu de deux points d'appui qui sont forcés de se faire des concessions et dont la résultante est ceci : obéissance à l'homme. De plus son voyage est, pour me servir d'un terme géométrique, rayonnant : c'est un voyage vertical, horizontal, oblique, selon tous les angles. Ainsi, voyage compliqué, milieu unique. On le voit, le problème est renversé. La navigation aérienne est presque l'inverse de la navigation marine.

L'assimilation du navire de l'air au navire de l'eau est donc absurde. Si l'aéroscaphe persiste dans cette absurdité, s'il veut rester ballon et se diriger, s'il s'obstine à imiter le vaisseau et à être plus léger que l'air, de même que le vaisseau est plus léger que l'eau, en ce cas qu'il fasse comme le vaisseau, qu'il aille flotter dessus, qu'il prenne le parti de voguer, non dans l'air, mais sur l'air, qu'il monte jusqu'à la surface de l'atmosphère, si l'atmosphère, ce qui est peu probable, a une surface ; là, il trouvera deux milieux et deux densités, l'atmosphère, et ce que nous nommons l'éther et alors, voici ce qui arrivera : l'aéroscaphe, au contraire du vaisseau, ayant au-dessus de lui le milieu irrespirable et au-dessous de lui le milieu respirable, les hommes devront être la tête en bas et les pieds en l'air.

J'ajoute qu'avant d'arriver là on aura eu de la besogne, et que cette petite difficulté aura été précédée d'une foule d'autres. On le voit, au point de vue de la direction nautique dans l'espace, discuter le ballon, c'est discuter le rêve.

On s'y est acharné pourtant. On a dépensé dans cet acharnement beaucoup de volonté, de calculs, d'idées, d'esprit, et même de science. Nous assistons depuis quatre-vingts ans à un travail curieux, le perfectionnement de l'impossible. Elisa Garnerin a imaginé le parachute. D'autres choses excellentes ont

été trouvées, chemin faisant, comme dans la recherche de la pierre philosophale. C'est une loi. Toutes les alchimies découvrent leur chimie.

●

Ceux qui lisent cette lettre ont pu s'apercevoir depuis quelque temps déjà que c'est à eux qu'elle est adressée. Ce n'est plus à l'aéronaute Nadar que je parle. Je n'ai rien à lui dire qu'il ne sache. Je jette cette lettre aux quatre vents avec cette suscription : *A tout le monde.*

●

Le ballon aujourd'hui est jugé, et condamné. Faisons une réserve toutefois, et qui importe. Là où la direction préexiste, le ballon peut être utile. Si le vent se charge de l'itinéraire, si le souffle est le pilote, le ballon, avec sa légèreté spécifique, est le navire qui convient. Il y a des vents fixes. Deux anneaux de vent, l'anneau polaire et l'anneau équatorial, tournent imperturbablement autour du globe. Ces deux anneaux se rencontrent à la Ligne, et se coupent à angle droit. De là, vers les tropiques, ces brusques déchirures d'atmosphère, ces fissures qui se font tout à coup dans la région des calmes et par où se précipitent les cyclones et les tornades. Ceci est l'accident, mais ces vents sont réguliers. Ils sont plus que réguliers, ils sont éternels. Les continents sont la grande route des vents polaires, les océans sont la grande route des vents équatoriaux. Ces deux cercles de vent attendent le voyageur aérien, et sont pour lui de la besogne toute faite. C'est l'alizé inférieur qui mena Christophe Colomb en Amérique, à la grande terreur de ses compagnons se demandant si ce vent permanent qui les faisait arriver ne les empêcherait pas de revenir ; mais, à l'heure où nous sommes, l'existence de l'alizé supérieur faisant retour est prouvée par les cendres du Saint-Vincent tombant sur la Barbade et par les cendres du Cosiguina tombant sur Kingston à la Jamaïque. Il y a donc sur l'Atlantique un immense va-et-vient d'Europe en Amérique ; le vent d'en bas apporte, le vent d'en haut remporte.

Donnez au ballon le va-et-vient de l'Atlantique, donnez-lui les moussons semestrielles d'Asie, donnez-lui ce grand alizé Nord-Est qui a mené mathématiquement pendant deux siècles les galions espagnols d'Acapulco à Manille et qui a fait faire à Magellan le premier tour du monde, vent si immuable que l'Océan où il travaille s'appelle le Pacifique ; donnez-lui, en un mot, tout l'orbe des vents équatoriaux, et le ballon n'a pas dit son dernier mot.

Il y a là pour le chercheur une profonde trouvaille possible. Il y a là un problème spécial, et les flottilles de ballons, et les trappes et plans inclinés du système Petin sont, pour la solution de ce problème, de bonnes données. Il n'est pas impossible qu'on voit, un jour, pour les grands voyages océaniques, se réaliser à peu près la machine, ou, si l'on veut, la vision que les lecteurs ont peut-être rencontrée quelque part, dans des vers intitulés : *Vingtième Siècle*. Dans l'hypothèse fort probable de l'emploi futur des vents alizés, de belles chances sont assurées à l'aéronef Transon, deux ballons conjugués, celui d'en haut captif de celui d'en bas, et le traînant, ingénieuse invention qui tire parti de la raréfaction des couches supérieures de l'atmosphère, et qui réussit presque à trouver dans l'air deux milieux.

Mais qu'est-ce même, dans ce cas particulier, que cette solution ? Est-ce la direction des ballons ? Non, c'est toujours leur passivité. Le propulseur est extérieur au ballon, et le propulseur, c'est le vent. En un mot, même dans le voyage réussi dont je viens de parler, l'aérostat ne navigue pas, il flotte.

Qui n'a pas avec soi et en soi son moteur est mû, mais ne se meut pas.

Se mouvoir ; là est la difficulté. S'appartenir dans l'air.

Hors des vents équatoriaux dont nous venons de parler, l'aérostat demeure impossible.

Etre arraché du sol comme une feuille morte, être emporté dans un tourbillon, ce n'est pas s'envoler.

Il s'agit de s'envoler.

Comment ?

Avec des ailes ?

Degen l'a essayé. Il a échoué. D'après des calculs acquis à la science, l'homme, s'il s'adapte des ailes, dispose d'une force musculaire quatre-vingt-douze fois moindre que celle de l'oiseau. L'oiseau-mouche est plus fort qu'Hercule.

Renoncez aux ailes.

Comment s'envoler donc ?

Un boulet de canon n'a pas d'ailes, et il vole.

Toute la question est là : devenir projectile.

Cette monstrueuse attraction du globe, la gravitation, peut être combattue et annulée de deux façons : par la légèreté spécifique, c'est le cas du ballon ; par la vitesse, c'est le cas du projectile.

Projectile, ce mot semble inquiétant, il ne l'est pas. Tout homme a été et sera projectile. On est tous les jours projectile sans le savoir. Galoper ventre à terre, c'est être projectile. Etre en wagon, et faire dix lieues à l'heure, c'est être projectile. Supposez un temps d'arrêt brusque, et le cavalier et le voyageur seront violemment lancés contre l'obstacle, en vertu d'une vitesse acquise, qu'ils ont en eux et dont ils ne se défient point. Il y a mieux. On peut être projectile immobile. Deux hommes tiennent les deux bouts d'une corde tendue ; la corde casse, ils tombent rudement à terre. Ils étaient projectiles à l'état latent.

Je reprends.

On peut être plus lourd que l'air et devenir plus léger par la vitesse, preuve : le plomb. Le plomb vole mieux que le duvet. J'ajoute : et il obéit mieux. On dirige une balle, on ne dirige pas une plume.

Le ballon n'est point dirigeable ; le projectile l'est. Ceci est un premier pas de fait.

Reste un deuxième pas à faire.

On dirige une balle, mais elle ne se dirige point. *On ?* Qui, on ? Vous, moi, une volonté extérieure. Cette volonté communique par la propulsion à la

balle une force qui, de même que la volonté dirigeante, abandonne la balle et la laisse tomber sitôt le but atteint, et se dépense en une fois. Le projectile est l'esclave de la ligne droite, et une minute le ruine.

Peu à peu le problème s'éclaircit. Etre un projectile qui a en soi sa volonté et qui emporte avec soi sa force ; pouvant par conséquent varier sa ligne, changer son but, accroître ou diminuer sa vitesse ; être à la fois la flèche volante et l'arc bandé. C'est ainsi que la question finit par se poser.

Cette question, dont les données semblent contradictoires, est résolue.

Par quoi ? Par l'hélicoptère.

Rien n'est tel que les ignorants pour avoir des instincts. Il y a douze ans, dans un livre publié en 1852, j'écrivais, à propos de la direction des aérostats, ces lignes (page 446) : « L'homme n'a plus qu'à trouver la force impulsive, qu'à *faire le vide* devant l'aérostat, par exemple. » Le 9 août 1863, M. Babinet a annoncé l'avènement de l'hélicoptère dans de spirituelles et savantes observations auxquelles s'est alliée une autre autorité de la science, M. Barral, et dans l'exposé de M. Babinet je lis : « Vous voyez qu'en effet l'air de dessous est aspiré et *fait le vide* en passant sous les électres, tandis que l'air de dessus les remplit et fait le plein, et par ce double moyen l'appareil monte. »

Effectivement, pour dompter l'air dans l'air, il fallait chercher une force nouvelle. Or, contre l'air et toutes ses densités possibles exprimées par la variabilité des vents, il n'y a qu'une force, le vide. Zéro est une base d'attaque à tous les nombres. C'est dans le vide employé comme propulseur qu'était la solution. De là, aujourd'hui, l'hélicoptère.

Le boulet est une pompe aspirante et foulante et fait le vide derrière lui. Le vide le pousse. La palette de l'hélice par la brusquerie de sa percussion fait également le vide. Admirables contrecoups des grandes découvertes : la vis sans fin d'Archimède s'envole, troue l'espace, et emporte l'homme derrière elle.

Mais le danger ?

Etablissons ceci :

Le voyageur dans l'hélicoptère lancé à toute vitesse court moins de risques que le voyageur dans un convoi de wagons lancé à toute vapeur. Nulle rencontre possible. Nul choc. Nul déraillement. Nul piège. Nul tunnel.

Seulement il faut parer à l'accident connu en physique sous le nom d'*explosion de la meule du rémouleur*. La vitesse de l'hélicoptère doit être réglée de telle sorte que, suffisante pour faire le vide, elle soit insuffisante à créer une force centrifuge directrice des molécules. Cette modération est facile, et l'arrachement des ailes par le vol même du navire sera ainsi évité.

Quant à la chute, du moment où la vitesse est indéfiniment renouvelable au moyen du ressort toujours bandé, la chute est impossible. Etre projectile, cela porte. Un écuyer dans un cirque sur un cheval au galop fait impunément un angle de quarante-cinq degrés avec la terre. Se figure-t-on une balle ou un biscayen tombant à terre au milieu du trajet ? Le projectile ne s'interrompt pas. L'épuisement de la force est sa seule raison de descendre. La vitesse acquise soutient. Du moment où elle peut se continuer, l'éventualité d'une chute n'existe pas.

Pourtant le naufrage dans l'air est-il impossible ? Non. Non, pas plus que dans l'eau. Un accident peut arriver à la machine motrice dans l'air comme sur mer. En ce cas, l'hélicoptère a le parachute. Le parachute est la chaloupe de sauvetage du navire aérien.

Résumé : S'agit-il de flotter ? Prenez le ballon. S'agit-il de naviguer ? Il faut l'hélicoptère.

Les vents fixes étant réservés au ballon, toute la région mêlée et confuse des vents tempérés, toute l'atmosphère des continents ne peut être utilisée au voyage humain que par l'hélicoptère. Or, c'est dans cette région surtout que travaille dans tous les sens l'activité humaine.

●

Le navire aérien est trouvé. Il n'y a plus qu'à réaliser la navigation aérienne.

Pour que la navigation aérienne, qui est un songe, devienne un fait, nous n'avons qu'à accomplir une opération bien simple et bien petite : construire le premier navire.

Que serait-ce donc que cette chose, la navigation aérienne ?

Je vais le dire d'un mot.

Ce serait le dénouement.

Depuis six mille ans, en effet, l'homme est noué. La vieille coupure violente du nœud gordien, c'est-à-dire la civilisation par la guerre, a été jusqu'ici l'expédient. Expédient bête et misérable. Mettez l'homme en possession de l'atmosphère, le lien des ténèbres se défera de lui-même.

De nos jours, le progrès marche. Il boite souvent. Tout lui est empêchement. Il rencontre un gouvernement, on lui demande ses papiers ; il rencontre un despotisme, on le flaire libéral; il rencontre un clergé, on le traite d'athée ; il rencontre une armée, on lui crie : Halte ; il rencontre un climat, il tombe malade ; il rencontre une ornière, il s'embourbe ; il rencontre une ligne de douanes, il s'arrête ; il rencontre une académie, il recule. Ainsi va le progrès, ne faisant rencontre que d'ennemis. A tout prendre, il gagne du terrain, mais bien lentement, en se traînant presque. Les ronces et les pierres compliquent le chemin, la production de la misère complique la production de la richesse, la guerre complique les monarchies, l'esclavage complique les démocraties. La simplification semble impossible. De toutes parts se dressent des choses immobiles, barrant la route.

La société est borgne, le progrès est cul-de-jatte; voilà à peu près toute la différence. Il est d'une santé délicate. Il est d'une origine suspecte, venant de Dieu. Avancez donc avec cela. On lui fait faire partout quarantaine. Quelquefois on lui fait prêter serment. Il est mal vêtu, peu vêtu, point vêtu, parfois nu-pieds, comme Homère. Jadis, dans de certains pays, en Espagne, par exemple, on avait la bonté de lui donner une chemise, soufrée. Il faut qu'il tienne compte

de tout, de la mosquée, de la synagogue, de la pagode, de la bête sacrée là où il y en a, d'une religion à ne pas heurter, d'un éléphant blanc à adorer, d'une barbarie à apprivoiser, d'un crime local à caresser, de la température, de la Sibérie où il a trop froid, de l'Afrique où il a trop chaud, d'une caravane à traîner après soi, du factionnaire, du gendarme, du chaouch, de la fièvre jaune, de la peste, de la dysenterie, de la diplomatie, des décrets de proscription, des traités de 1815. Il est hélé par une routine, il capitule. Tout en clopinant, il améliore les hommes. Après chaque bienfait, il demande grâce. On ne la lui accorde pas toujours. Ses ouvriers sont mal vus. Il y a des ciguës pour celui-ci, des mises en croix pour celui-là, des chevalets pour cet autre, des Bastilles pour quelques-uns, des Cayennes pour plusieurs, le dédain et l'amnistie pour le reste. Du temps de François Ier, père des lettres, le progrès s'appelait imprimerie, on prenait un fer rouge et on lui arrachait la langue.

En somme, à chaque pas, arrestation, vérification, visa, concessions, perte de temps et de substance, inspection de la haine, examen à passer devant l'ignorance, achoppement à toutes les pierres, nécessité de tourner les gros préjugés faisant bloc. Voilà ce que c'est que le progrès en route, voilà à quelles conditions il fournit ses étapes ; force lui est de s'appuyer d'un côté sur la science officielle, de l'autre sur la philosophie conseillère d'Etat, et, avec ces deux béquilles, cahin-caha, il marche. Il envie le passereau. Parlez-moi du moineau franc pour ne pas s'écorcher les pieds aux cailloux.

Mais attendez un peu, qu'est ceci ? Une machine. Ah ! la machine est libératrice, laissez-la faire. Elle s'envole, cette machine. Elle emporte l'homme, elle abaisse les inégalités de surface qui faisaient obstacle, elle réduit les superstitions et les préjugés à des hérissements inutiles, et voici qu'il n'y a plus de frontières, plus de fondrières, plus de pierres d'achoppement, plus de montagnes, plus de tyrannies ; toutes les Pyrénées sont abolies d'un coup à la fois ; et l'éblouissement du monde assiste à cette vision : le progrès planant.

Vous me demandez ce que c'est que l'hélicoptère; c'est cela.

En voulez-vous ?

Arminius a délivré la Germanie, Pélage l'Espagne, Wasa la Suède, Washington l'Amérique du Nord, Bolivar l'Amérique du Sud, Botzaris la Grèce, Garibaldi l'Italie. La Pologne en ce moment délivre la Pologne. Cela est grand et beau. Faisons plus. Délivrons l'homme.

De qui ?

De son tyran.

Quel tyran ?

La Pesanteur.

Rendons-nous maîtres des causes, les effets nous obéiront.

Les causes sont les choses. Elles s'appellent toutes Séparation. Les abstractions tyrans font la Division, dont les tyrans de chair et d'os profitent pour régner. Or supprimez l'une de ces choses tyrans, vous les supprimez toutes. Supprimez la frontière, la division s'évanouit, plus de règne possible de l'homme sur l'homme. A l'instant même s'efface sur la carte le bariolage des peuples dépecés héréditairement et déchiquetés par le droit divin en haillons qu'on nomme royaumes. La mappemonde devient bleue comme le ciel. Vous avez l'unité. Unité, c'est harmonie ; unité, c'est liberté.

Qu'est-ce que l'aéroscaphe dirigé ? C'est la suppression immédiate, absolue, instantanée, universelle, partout à la fois, à jamais, de la frontière. Le douanier d'Erquelines crie : « Arrêtez, c'est la douane ! » le ballon est déjà à une lieue plus loin. C'est toute la borne abolie. C'est toute la séparation détruite. C'est le vieux nœud gordien lâchant prise. C'est toute la tyrannie sans raison d'être. C'est l'évanouissement des armées, des chocs, des guerres, des exploitations, des asservissements, des haines. C'est la colossale révolution pacifique. C'est brusquement, soudain, et comme par un coup d'aurore, l'ouverture de la vieille cage des siècles. C'est l'immense mise en liberté du genre humain.

Un soir de je ne sais plus quelle fête, je me promenais dans l'allée de l'Observatoire avec Arago, ce grand et illustre savant libre. C'était l'été ; un ballon qui venait de s'enlever au Champ-de-Mars passa tout à coup dans la nuée au-dessus de nos têtes. Sa rondeur, dorée par le soleil couchant, était majestueuse. Je dis à Arago : « Voici l'œuf qui plane, en attendant l'oiseau ; mais l'oiseau est dedans, et il en sortira. » Arago me prit les deux mains, me regarda fixement avec ses prunelles lumineuses, et s'écria : « Et ce jour-là, Gê s'appellera Dêmos. »

Mot profond, Gê s'appellera Dêmos. Toute la terre sera démocratie.

Le tyran, c'est l'obstacle. L'homme a un obstacle, la pesanteur. Et l'on pourrait presque dire : il n'en a qu'un. La pesanteur, en effet, résume toutes les résistances qui font muraille autour de l'homme dans l'ordre moral et dans l'ordre intellectuel aussi bien que dans l'ordre physique. L'homme est en prison dans les résistances : toutes s'appuient sur la pesanteur. C'est la pesanteur qui rend le progrès tardigrade. Sondez ce mot, la pesanteur, et vous y trouvez la cause des préjugés aussi bien que la cause des ornières. Ce qui fait la beauté de l'art, de la religion, de la poésie et de la philosophie, c'est que, divers dans le procédé, mais uns dans le but, la philosophie, la poésie, la religion et l'art tendent à diminuer la matière dans l'homme. Pour la première fois depuis que la science existe, elle va accomplir un progrès de même nature. Tous les admirables prodiges de la science, jusqu'à ce jour, ont été, qu'on me passe le mot, intérieurs à la matière ; celui-ci, la direction des aéroscaphes, lui est, en quelque sorte, extérieur. C'est l'abolition de la plus fatale des lois physiques sortant subitement de toutes ces lois physiques elles-mêmes, magistralement combinées. C'est le miracle extrait de l'ordre. C'est l'idéal, réel. La philosophie en était arrivée à une telle réduction de la matière qu'elle disait par la bouche de Zénon : « Douleur, tu n'es pas. » Voici la science qui va dire : « Pesanteur, tu n'es pas. » Rien de plus grand.

L'esprit de l'avenir va à la découverte ; l'homme perfectible entre dans l'inconnu. Oh ! tous les batte-

ments de notre cœur sont avec lui ! L'air aurait son Vasco de Gama. Un autre Cap des Tempêtes serait doublé. Dans l'ordre des faits terrestres, matériels et scientifiques, la réalisation suprême serait accomplie. Dans l'ordre des faits sociaux, l'indomptable auxiliaire libre de l'intelligence libre serait trouvé. L'imprimerie aurait son distributeur. L'ubiquité que la presse réalise pour le livre, l'aéroscaphe la réaliserait pour l'homme. Partout, sur tous les points de la terre, il pleuvrait de la civilisation. Toutes les oppressions seraient à claire-voie. L'échappatoire universelle existerait. Ensemencement de fraternité sous toutes les latitudes, ébauche immédiate d'amélioration dans toutes les zones, imposition à tous les bégaiements et à tous les patois de l'idiome le plus voisin du verbe. Le fil électrique portant la pensée, le navire de l'air portant le maître. Libre échange, libre travail, libre conscience, libre science, libre vie, libre égalité. Plus d'isthme à couper ; plus de résistance égyptienne, turque, chinoise ou anglaise. Toutes les questions bien mieux que résolues : dissoutes. Petit détail : plus de proscription possible. Le proscrit va en France, descend dans son jardin, entre dans sa maison, embrasse sa mère, serre quelques mains d'amis, et remonte. Exilez donc l'alouette.

Mélange des nations et des races, pénétration des continents, anéantissement des fétichismes et des idolâtries, l'étonnement de l'artillerie renouvelé par un autre prodige chez les peuples enfants, mais au profit de la concorde et de la paix, la civilisation arrivant d'en haut là où elle manque et s'imposant d'abord par la stupeur, puis par la lumière ; les sauvagismes et les barbaries, là où il y en a encore, convertis brusquement à l'humanité par une venue du ciel ; le progrès, archange, effarant l'ombre.

La terre, qui a été la glèbe, est désormais la joie. Le serf languit, l'homme vendu et acheté est à la chaîne, le fellah se courbe sous le bâton, le nègre, marqué des initiales de son propriétaire, pleure, l'ilote se lamente ; un frère leur tombe des nues : plus d'esclavage. L'hydre hurle et rampe. Voilà Michel, le grand fantôme ailé et armé, fait d'aurore. Ce fantôme est vivant. C'est l'Europe délivrant les autres continents. La fable n'avait que l'hécatonchire, la réalité a l'hécatonptère. L'océan, comme je l'ai dit

quelque part, est destitué par un autre infini, plus grand que lui ; l'eau, comme intermédiaire humain, est remplacée par l'air. La locomotion jette ses vieilles roues et ses vieilles nageoires ; elle a mieux. L'homme devient oiseau. Et quel oiseau ! L'oiseau qui pense. L'aigle, plus l'âme.

Transfiguration magnifique ! l'atmosphère annexée à l'homme. Prise de possession par l'homme de sa maison. Entrée en jouissance du globe. C'est fini : ce globe, donné par Dieu au genre humain à la condition du travail, nous le tenons. Les quatre vieux éléments des anciens nous appartiennent désormais. L'homme a eu d'abord la terre, puis il a pris l'eau, enfin il saisit l'air. Quant au feu, il est en nous, c'est la pensée.

L'homme avait une ironie au-dessus de sa tête. Ce vaste ciel ouvert était une porte fermée. L'azur béant lui disait : « On n'entre pas. » La tradition humaine, depuis Icare jusqu'à Pilâtre de Rozier, racontait avec épouvante la chute de ceux qui étaient allés se heurter le front à cette défense. Astronome, oui ; aéronaute, non. Le télescope avait beau triompher, l'itinéraire restait misérable. Quelque chose de l'homme allait jusqu'aux astres, et rien jusqu'aux nuées. Le moindre hoche-queue raillait Newton pensif. Or, c'en est fait de la résistance d'en haut. Le verrou de l'abîme est tiré.

Partout où l'homme pourra respirer, il ira. Toute la quantité de ciel possible à la vie terrestre est ajoutée à la terre, et la ligne verticale est praticable.

Les contes d'Orient disent qu'il y a dans le ciel une perle. Cette perle inaccessible et cachée, c'est sans doute l'Atlantide retrouvée, la paix, la fraternité, l'amour, la divine joie de l'homme heureux dans la justice. Eh bien, si cette perle ne veut pas qu'on la saisisse, qu'elle prenne garde à elle, voici le plongeur.

VICTOR HUGO

CHRONIQUES

FEUILLET DES SAISONS

LE SOLEIL

Si les nuages font disparaître le soleil, si le ciel déploie son voile gris pour cacher les bras nus de la journée, je ne sais quoi augmente la distance entre les choses, arrête ce mouvement, cette exaltation, cette liesse qui saute d'un arbre à un autre. Les clairières, les prairies sont vides de leurs petits génies de lumière qui dansent. La féerie quitte les bords des eaux. Les fontaines se dépeuplent, les ruisseaux étendent des doigts sans bijoux. La mer est froide et seule, et l'on croit voir la houle au loin rouler entre les îles de blancs cadavres de sirènes.

Mais ce n'est pas seulement l'anneau magique qui nous manque, celui qui fait des cercles d'or autour des feuilles. Nous sentons que nous sommes plus profondément touchés. Des bandelettes nous entravent. L'inertie nous renvoie d'un miroir sans fond à un autre. Tout au long du jour gris, nous ne nous servirons plus que d'une sorte de mécanique en roue libre, nous renoncerons un peu à nos pouvoirs, laissant petit à petit le bruit des pendules, peut-être quelques gouttes de pluie, déchiqueter la page quotidienne où chaque matin nous mettons nos empreintes, en nous réveillant.

Vingt-quatre heures sans le goût de vivre. Il y eut pourtant au crépuscule l'espoir de cette grande déchirure à l'horizon. Cependant, c'est la nuit qui fera le miracle. J'y assiste de ma fenêtre. L'aube s'annonce. Les nuages sont dissipés. Au bord de la rivière, la lune qui s'en va oublie ses gants verts. C'est le moment du premier lièvre dans les champs, du premier coq dans les fermes. Sur la montagne éblouie

se lève le soleil, il jette son carré jaune sur le mur de ma chambre. Et voilà son signe partout, sur les herbes qui se redressent, sur le rouge des toits.

Attendons l'heure de la matinée où le soleil donne aux couleurs leur abondance, leur force sans mélange. Et à toutes choses leur éclat, leur franchise intraitable de clarté et d'ombre. Attendons qu'il marque à l'apogée le pouvoir et la fermeté. La netteté. Alors, avec lui, j'engage ma vie dans sa lumière même. Je marche sur la route, la tête haute. Je tiens le soleil par la bride, comme un cheval. Au bout des rênes, je sens à mon poing, au-dessus de mon visage, sa fabuleuse noblesse.

Je sais bien que tout un côté de ce monde de chaque jour est miné par la nécessité, par l'indifférence, par l'abattement et par la contrainte. Mais pourquoi regarderait-on cette face opaque et sans espoir, gluante, avec son accablement malsain, ses difformités, ses compromis ? S'il y a des bêtes qui grouillent lorsqu'on soulève les grosses pierres, il n'y a qu'à ne pas les soulever. Nous avons mieux à faire qu'à prendre la part de l'ombre.

Toi et moi, nous avons choisi la lumière. Où que nos pas nous mènent, nous avons toujours le soleil, à bout de bride. Par une chance qu'elle nous prodigue sans faillir, la vie est à jamais éclatante. Elle est, quels que soient les pièges adverses, sans frange.

Pour être de ce côté-là de la vie, il faut ne jamais abaisser le regard. Il faut se présenter aux objets et aux actes dans la frontalité de soi-même. Il s'agit, sans réfléchir, de parti une fois pour toutes délibéré, de refuser, chaque fois qu'elle vient à s'offrir, la pose de biais des choses, le biseau, l'évasure. Ainsi l'homme mène une marche de *cible,* mais d'une cible éblouissante, inattaquable, altière, comme le feu rayonnant de l'astre, qu'aucune flèche ne peut atteindre. Le soleil est un beau dieu nu, avec de larges épaules droites. En face de lui, les couleurs sont immuablement franches, les murs ont des angles sans équivoque. Tout est loyal, nettoyé de toute confusion. La part de la lumière et la part de l'ombre. Exprès, nous regardons le côté éclairé. Le reste, c'est pour ceux qui n'aiment pas la vie.

Maintenant on sait pourquoi je fête le soleil, je vais là où les choses sont brillantes. Partout je le retrouve, je le célèbre. Voici le soleil qui ouvre les capucines. Voici le soleil oblique des forêts. Celui des lavandières, celui des ouvriers le dimanche. Voilà le soleil en damier sur les chemins. L'empreinte de son pied auprès d'un arbre. Voilà le

soleil mouillé, d'après la pluie d'été. Voilà sa signature droite, son adieu, sur la mer. Le soleil en brassées sur les tilleuls. Le soleil négligent. Le soleil qui triomphe. Le soleil frisé, avec des boucles de statue grecque. Chacun des soleils que nous avons rencontré, et chaque fois plus beau, et chaque fois plus exaltant, tu l'as élevé dans tes mains, comme une odalisque, pour me mieux éclairer encore le seul vrai monde, le monde sans ombre.

Je voudrais que la vie des hommes soit un échange de rayons. Chacun qui part de la roue merveilleuse va toujours au plus droit, au plus profond, au plus véritable, au plus difficile. Il affronte tout. Il avance directement, sans se dévier. Il s'engage toujours à fond. Et de cette netteté, qui ne connaît pas la défaillance, de cette force, le moindre des végétaux lui sait un gré infini. La clématite apprend la gratitude que l'on doit à la probité de cet épervier de lumière.

Au jour unique de l'année qui s'appelle le jour d'or, où les heures claires et sombres sont en équilibre sur la vaste balance, je rêve de quelque prodigieux culte atonien au soleil. Peut-être à Chypre-la-Solaire faudrait-il ériger, parmi les pierres blanches, un grand obélisque de gloire, dressé dans le ciel. Ce matin-là, les hommes qui sont des hommes viendraient déposer à sa base étincelante les offrandes éternelles du courage, de l'honneur et de la loyauté.

PIERRE GUERRE

MYSTERES DE PARIS

APPROCHES DE LA MERVEILLE

« Huit heures, place du Chatelet, dans ce café où les chaises ne sont pas encore rangées, où la vaisselle opaque s'étale dans tous les coins.

« Je ne saurai jamais si je dors bien. Plus la pluie est fine, plus le monde est loin. Et il faudrait attendre, il faudrait descendre pour retrouver le soir sec, pour retrouver cent lumières au moins aux voitures fortes et justes, aux cloches des champs et, ni dans l'air, ni dans l'eau, tous les gracieux silluges des bonnes santés obscures. A la bonne heure, on n'abuse pas de la vie ici ! »

Je ne lis jamais ce texte énigmatique de Paul Eluard sans me sentir aussitôt la proie d'une impatience qui mêle l'obscure satisfaction du déjà-vu au sentiment d'une force encore inemployée. Ce n'est pas la jubilation intellectuelle que donnent certains poèmes, certains livres qu'on lit comme si l'on venait de les écrire soi-même. Ici, je ne sais quoi de concerté est caché sous l'apparent désordre ; une déroutante lumière brille entre les mailles relâchées du décor. Il semble qu'il soit question de dérober un secret à la vie, et que la trivialité même des objets répandus sous les yeux soit le gage d'une réussite.

C'est en vain que je me remémore les différents aspects de cette place du Chatelet où les plus sombres heures ont côtoyé pour moi les plus charmantes ; où, dans le vertige d'une agitation jamais lasse, j'ai vu paraître et disparaître les visages, plus troublants, toujours, d'être nus, de ces intercesseurs discrets qui nous apportent, entre tant de dons frelatés, les grâces mêmes de la vie.

C'est en vain que, soucieux de ma chance, je rassemble les objets et les ombres, les bruits et les échos, pour

en recomposer un lieu si banal et si rare. Je ne trouve, à ces évocations, que le charme désuet du souvenir, ou l'ardeur fatale d'un mal de la jeunesse difficilement apaisé. Rien de tout cela ne saurait me rendre la sourde résonance de porcelaine fêlée dont s'enveloppe la prose d'Eluard. Mais que je laisse les mots s'affirmer, prendre leurs aises imaginaires, et voici qu'estompant leurs visages fictifs, les souvenirs cèdent la place à des notions d'existence qui ne doivent rien qu'à elles-mêmes. Les ombres se changent en réalités signifiantes; la métamorphose sublime s'accomplit. Alors je vois vraiment tourner les voitures légères, tout armées de ces bonnes santés radieuses, et s'embraser les rayonnantes roues recomposant dans leur vertige la rose d'un visage éclos; alors j'entends le vacarme des chaînes qu'on entasse au fond des salles qui sentent la sciure et l'abandon, le cigare et la nuit; et dans toute cette vaisselle opaque traînant sous les pieds des chevaux, je reconnais les vestiges d'un rêve dont les rieurs ne sauront rien.

Car il y a toujours des rieurs, et devant ces lignes énigmatiques, devant cet univers de fine intuition et de claire mémoire, oui, certes, riront bien ceux qui, précisément, n'abusent pas de la vie, pas plus de la leur que de celle des autres, pas plus de la vie que des rêves... !

Et cependant, qui ne ferait des rêves, perdu dans cette ville où rien, jamais, ne ressemble à ce que nous attendions, où le détail infime déconcerte ce que l'ensemble pouvait donner de certitude, où les hommes surgissent, en contre-jour de leur histoire, tout différents de ce qu'ils pensent être ?... Qui ne sentirait qu'il n'y a rien de plus clair, de plus transparent au monde que cette vaisselle opaque dont on parle dans le poème ? Le promeneur, solitaire ou non, s'est bien aperçu, à la fin, de ce pouvoir que lui confère l'existence : il suffit de nommer, de décrire les choses pour qu'aussitôt elles apparaissent comme jamais on ne les avait vues. Et découvrir, regarder, contempler, c'est déjà nommer, c'est pourvoir d'un sens ce qui voguait indécis à la recherche d'une destination. Les rêveries ardentes des meilleurs d'entre les hommes ont donné à l'univers son vrai visage de merveille.

C'est ainsi qu'à Paris rien n'échappe au sens du mystère. Dans cette ville, vieille comme le monde dont je parle, bercée par les eaux de tous les déluges, ébranlée par les plus lointaines secousses d'un sol que la légende irrigue, portant haut sur le ciel ses frontons, ses dômes, ses murailles qui semblent toujours colorés par les incendies de l'histoire comme par une aube impossible, l'homme étanche sa soif et recueille, sous la poussière des âges morts, des

effigies vivantes qui puisent dans le passé la force dont elles ont besoin pour se mêler à l'avenir.

La légende de Paris n'est pas faite uniquement de reliques et d'archives jaunies, de fantômes et de souvenirs officiels. Chaque jour la recommence, chaque nuit vient la confirmer, et les rêveurs, les fous amoureux ne se lassent jamais d'en épeler les syllabes bien vivantes. Pour eux, encore sensibles aux prérogatives de la surprise et du hasard, la poésie date d'aujourd'hui. Et de même qu'ils tressaillent toujours en entendant répéter l'extraordinaire phrase dont Gaston Leroux a fait la clé d'un de ses livres: « Le presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat », comme à l'énoncé d'un secret concernant leur existence, de même répondent-ils avec une ardeur égale aux sollicitations d'une ville dont tout, en eux comme autour d'eux, s'emploie à mettre en évidence la vocation nocturne.

Car il y a une vocation nocturne de Paris. Les ombres ne sont jamais complètement dissipées dans cette capitale qu'un peu à la légère on baptisa ville lumière. Rien n'y atteint au stade des certitudes rassurantes. Chaque aspect, chaque paysage de cette ville prodigieuse est une porte battante dont on ne peut prévoir qui elle va laisser entrer. Le rêveur est ici la proie des circonstances.

A Paris, certains lieux semblent avoir concentré sur eux plus d'attraits et plus d'ombres, comme si, dépassant leur signification provisoire qui change avec les siècles, ils prenaient définitivement place dans la destinée poétique de la ville.

Je ne puis, quant à moi, considérer d'autre façon, la très mystérieuse Place Dauphine qui, loin de toute brise, de toute brume, tangue à la pointe du navire hautement gréé, également épargnée des hommes et de l'histoire. Cette place Dauphine que je découvris, vers ma vingtième année, comme un des lieux privilégiés du monde, a très visiblement obsédé des esprits aussi curieux que Gérard de Nerval ou André Breton, et sans doute aussi Restif le noctambule. D'autres gens, de mes amis, m'en ont parlé à mots couverts; on en trouve trace dans plus d'un livre... A quoi donc tient l'envoûtement qu'exerce sur tant de personnes cette petite place triangulaire que rien ne distingue à première vue ? Cela vient-il de son isolement, de son apparence archaïque, des êtres qui la fréquentent ? Ou bien plutôt de la proximité accablante du Palais de Justice qui l'affronte ?

Assis sur un banc, le front rafraîchi par la verte douceur qui tombe des arbres à tête ronde, j'ai plus d'une

fois évoqué les foules qui viennent se presser là certains jours : jours de colère, jours de honte, quand, une fois de plus, la société que nous n'avons pas faite, prend sur elle de juger ses contrevenants, ses dévoyés, ses contempteurs. Le fantôme, pour moi si attachant, si monstrueusement sympathique de Landru, le décapité à la bouche close, s'y rencontre avec l'ombre ardente de celle pour qui Paul Eluard écrivit cet inoubliable poème: « Oser et l'espoir », — la violette sombre dont l'indiscernable visage à voilette garde encore une trouble séduction de laquelle je ne sus jamais me garder.

Peut-être aussi, guidée par la « Main Enchantée », la très légendaire Nadja a-t-elle laissé, entre ces murs, la trace de son rêve éveillé qui réconcilie, comme par magie, le monde des formes et celui des souvenirs... Dans la pénombre étrange des feuillages, n'est-ce pas elle qui me présente le spectre d'une jeune fille que j'accompagnai sur cette place, un soir d'hiver ? Il y aura bientôt quinze ans de cela; c'était au sortir d'un concert Colonne où je l'avais rencontrée. Jeune fille sertie de noir, attirante comme les beaux yeux du mystère, et dont le charme emprunté ne devait pas survivre à ce soir-là. Je dis bien « emprunté », tant j'imagine l'avoir vue alors, non pas telle qu'elle était, mais forte du prestige de l'inconnaissable, parée de l'ombre enchantée de ces quais, de cette place dont les hôtes invisibles se faisaient un instant ses complices.

Mais sur elle, je le sais, pesait le sortilège des murs consacrés à la Justice, derrière lesquels, m'apprit-elle, son père, mort depuis peu, avait longtemps occupé une charge de magistrat.

Nul doute que, ce soir-là, les ombres des parias ne prissent leur revanche sur « la fille du juge », l'innocente coupable abandonnée aux mains noires du rêve d'amour, et supportant à son tour des responsabilités qu'elle n'avait pas choisies. Sur sa joue pâle, une larme a roulé, mirant dans son eau toute la nuit fantôme, ajoutant un symbole de plus aux mystères de la Place Dauphine.

Est-il, en vérité, dans Paris, d'endroit plus simple et plus troublant à la fois, sinon, peut-être, la minuscule place qui, derrière Saint-Germain-des-Prés, ouvre brusquement, dans le dédale des ruelles malodorantes, sa fleur de murailles aveugles, et dresse. fabuleux pistil, un unique platane qu'au printemps, un reverbère éclaire par en-dessous comme une robe de fée ?... Je me souviens de mon émoi, le jour où je découvris ce lieu solitaire. Je me souviens de la main invisible qui, m'ayant soudain immobilisé, me désignait les murs décrépis, le peu de terre où plonge l'arbre, la borne usée au coin de la rue, le bruissant plafond de feuilles

éclairées à l'envers, et la plaque de fonte ajourée protégeant le pied du platane, si semblable à celle qu'on voit dans une émouvante peinture de Maria Blanchard. Objets complices, signes familiers, astres dont la conjonction me parlait une langue de laquelle j'attends toujours de bouleversantes révélations.

Vraiment, en de tels lieux, comme en présence du poème, c'est le même émerveillement craintif, la même angoisse attentive : il semble qu'il soit question de dérober un secret à la vie.

Et peut-être, en effet, sont-ils à la recherche d'un secret, ceux qui parcourent inlassablement les rues et les passages de Paris, au milieu des merveilles à pluie battante ! Peut-être n'ont-ils pas d'autre espoir que de découvrir, parmi les ombres muettes et les graffitis effacés, le mot de passe capable de leur ouvrir enfin le fond illuminé de leur propre cœur.

LUC DECAUNES.

MARGINALES

LA RECHERCHE DE LA POESIE

par Yvon Belaval

Toujours la poésie haïra le poétique. Aujourd'hui c'est la poésie même qui devient suspecte aux esprits agiles. *Haine de la Poésie* (1), dit George Bataille. *Recherche de la Poésie* (2), dit Yvon Bélaval. Mais cette recherche est plus désespérée que cette haine : « La Poésie survivra-t-elle ? Il ne paraît pas évident que les structures sociales vers lesquelles nous évoluons restent favorables aux poèmes... » De fait, la poésie aspire à être vêcue et non pas écrite ; et, comme elle est maintenant plus « écrite » que jamais, il y a quelque chance qu'elle ne se retrouve plus que dans la révolte.

Le mérite de Bélaval, c'est de l'avoir cherchée là où elle peut être et, d'abord, dans l'*intention poétisante* du lecteur. Selon mon humeur, je poétise ou dépoétise le meilleur ou le pire (je n'ai que ce moyen pour ruiner la poésie faite et préserver celle qui ne peut s'achever). Mais pour l'homme d'intelligence, auquel se référait Valéry, le problème n'est pas résolu : il devient plus encombrant. Le propre d'une « œuvre d'art », c'est de nous mettre à priori et *nécessairement* dans les conditions où il faut être pour poétiser, comme malgré nous. Généralement, à la faveur d'un élément second (musique, ton), ou tenu pour secondaire (sa signification même), ou selon un réglage tel que l'attention que l'on prête à l'un de ses éléments y laisse jouer l'autre, dans l'obscur, comme *nature poétique absolue*. La crise actuelle de la poésie ne vient-elle pas de ce que d'anciens systèmes d'éléments seconds se sont maintenant usés et effondrés, sans libérer les nouveaux « charmes » ? Avouons que pour entrer dans la plupart des poèmes de ce temps, il faut avoir presque autant de vertu poétisante que le poète lui-même. Plus de poétique « endor-

(1) *Editions de Minuit.*
(2) *Gallimard.*

meur-charmeur » ! Plus de mélodie préalable : la stupeur nue. Si vous ne vous mettez pas au ton de Paul Eluard, par exemple, vous restez sourd à sa voix, bien qu'il sache vous en imposer avec art la résonance « antérieure ». C'est que le poème aspire à sortir de l'écriture, à passer à la fois par vous, par moi et par les autres ; à se survoler comme disait Platon.

Pour l' « homme d'intelligence », la poésie ne peut plus être que très difficilement « enclose ». Il est amusant de comparer les « variantes » des poèmes anciens à celles des modernes. Quand Ronsard se corrige — ou Victor Hugo — il y a entre la première version et la version définitive, l'abîme qui sépare la bêtise spontanée de l'intelligence appliquée. Mais chez Mallarmé ou chez Valéry, les corrections ne corrigent rien : elles *complètent*. Elles ne valent pas mieux que ce qu'elles remplacent : elles l'enrichissent. Cela signifie que le poème définitif est situé maintenant dans toutes ses versions. C'est une nébuleuse de possibles. Non seulement il ne se limite ni à l'auteur, ni au lecteur. Mais chez le poète même, il éclate.

Ce qui rend Bélaval plus sceptique encore sur l'avenir de la poésie enclose, c'est qu'en essayant de déterminer ce qui, dans la création, revient à la volonté lucide et ce qui demeure prisonnier de l'inconscient, il trouve que ces divers éléments ne s'accordent, ou ne se supportent, dans le poème, que par un recours toujours plus large à l'écriture automatique dont, par ailleurs, puisque le choix fausse toujours l'inspiration, il mesure tout le néant. Il aurait fallu rendre compte, à ce propos, des efforts entrepris par les jeunes poètes pour confondre la poésie non plus à l'esprit inconscient, mais à la vie brutale, et l'inspiration à la véhémence. Mais j'imagine que Bélaval (l'ai-je bien compris ?) ne tient pas pour essentiellement poétique ce qui n'est que réel in-fini. L'art veut être isolé, d'une façon ou d'une autre, et préservé de la vie, même quand il l'exprime et d'autant mieux, peut-être, qu'il la capte davantage. C'est à prendre ou à laisser. Parfois il m'arrive de lire des essais furieux où l'on démontre en trois cents pages que l'action vaut mieux que le poème et la vie que la fiction. D'accord, mais leurs jeunes auteurs, que ne s'engagent-ils dans l'Armée du Salut ou dans les troupes du général Markos au lieu de confier aux mots leur colère ?

Une seule issue possible, la poésie doit revenir à sa fonction qui est de créer des mythes. Je pense sur ce point comme Yvon Bélaval. Mais que veut-il nous faire entendre par là ? Les mythes sont-ils mensonges ? Sont-ils *nos* constantes psychologiques ? Postulent-ils, tant bien que mal, *l'accord de l'imaginaire et du réél* ? C'est à cette dernière question qu'il importe de répondre. Je me fiche de

la dignité de la poésie, mais il ne m'est pas indifférent de savoir si, oui ou non, la poésie est digne de l'homme... Il ne me plairait pas d'être consolé comme un enfant malade. Or je crains que la poésie ne soit une consolation d'un genre assez douteux, si on la prend pour ce qu'elle est, c'est-à-dire : *une allusion constante à la condition « séparée » de l'homme, ou à son « aliénation », accompagnée de l'exaltation affective — et aigre-douce — de ce qu'il n'est plus* (*son passé*) *ou n'est pas encore* (*son espoir*)....

Ajoutons que les mythologies, ainsi réduites au même dénominateur, sont à la fois création du langage et négation du mot. Nouvelle impasse. Réaliste, la poésie ne l'est jamais qu'en fixant la voix *noir sur blanc*. Parce que l'acte même du poète c'est d'*écrire* la voix et non pas de déclamer. Or, depuis Léon-Paul Fargue, bien peu d'« *intonations* » nouvelles sont passées dans la poésie. Partout c'est le scintillement du sel de la mer. Les flots et les tempêtes se sont évaporés. Partout des poètes qui brillent. Les plus malins font de l'esprit (le français né malin !)... d'autres chantent à bouche fermée sans trop en avoir l'air (l'alexandrin qui se recolle !)... Il en est enfin qui, pour fuir la grandiloquence provinciale versent dans les gros mots (et c'est parfois aussi beau que de la prose)...etc,.. Pendant ce temps le peuple de France, au village, à la ville, à l'usine, impose avec joie ou angoisse, à ses phrases de banalité l'admirable miroitement de *la voix qui se cherche*, et que bien peu savent écrire (qui s'écoute en autrui ?)... Pourtant, si les jeunes poètes, au lieu de perdre leur temps à raréfier le suc des mots, consentaient à écouter aux portes de la vie qui parle ; s'ils se mettaient, par jeu, à démarquer, pour le début de chacun de leurs poèmes, l'une de ces « allures » vocales prise n'importe où, ne fût-ce que dans les romans oubliés, (un truc-de-désespoir comme un autre !), je crois que la poésie se porterait mieux ; ou que, du moins, la Flore serait plus diverse.

RENÉ NELLI.

LE CABINET DE LECTURE

Le dernier livre de *Marcel Arland* repose sur un art de composer entièrement nouveau. Jusqu'à ces dernières années, le romancier accordait toute sa confiance à des méthodes dites classiques ; comme si, ayant éprouvé toutes les ressources créatrices de la tragédie, il en faisait, en les appliquant au roman, des ressorts d'invention. Le fait a été signalé. A cette technique très sûre et que, seul, il savait parfaitement exploiter, Marcel Arland doit quelques chefs-d'œuvre, le plus frappant restant, je crois, *Zélie dans le désert,* parce qu'on y sent des forces souterraines et, sous l'écriture très chaste, déjà, une sorte de contre-point coloré, le goût d'un luxe défendu. Indices d'une transformation prochaine que couronnaient d'ailleurs de façon très belle et très singulière les réussites antérieures. Je pense à l'épisode si bref, si fulgurant de l'orvet qui est dans *Zélie,* comme au fond d'un parc le fruit acide et unique dont tous les arbres du monde auraient donné le désir.

Avec *Il faut de tout pour faire un monde,* Arland abandonne la tradition strictement littéraire de composition. Changement important demeuré d'autant plus inaperçu qu'il a été accompli d'une façon plus entière, et le fruit d'une critique lentement mûrie et vérifiée. On pourrait en préciser ainsi l'aspect technique :

Le romancier renonce à assurer sur la formation des sentiments le progrès de l'action. C'est un coup d'état qui sous-entend une vue entièrement renouvelée de la nature humaine. Nul n'y comprendra rien s'il ne s'est d'abord interrogé sur sa propre idée d'une conscience :

Il est extrêmement troublant qu'un auteur formé dans l'étude du cœur humain nous donne soudain à conclure que *l'individu ne se laisse pas diviser.* Cette certitude ferme derrière lui un cycle de création et en inaugure un autre très différent et qui suppose une façon nouvelle de sentir l'existence. Si Marcel Arland demeure fidèle à une tradition, elle n'a plus que l'air du XVII[e] siècle et ses astres sont dans le firmament de Shakespeare.

Bien des romanciers sont restés attachés à la psychologie des sentiments. Leur erreur est grossière. Une vue partielle de la personne, comment ne pas s'en aviser, c'est *toute cette personne, plus le retranchement que notre imagination lui a fait supporter.* L'unique n'a pas de parties, le moment est venu d'y insister.

L'atome psychologique, c'est toute la personne, plus les dimensions qu'elle s'ajoute soit en se connaissant, soit en cessant de se reconnaître.

Affirmation qui paraîtra d'abord banale ; puis un peu moins, si on lui sacrifie quelques idées reçues ; et d'abord l'illusion qu'un sentiment réside dans la conscience.

En effet, on nous enseigne sans embarras que le *sentiment est dans la conscience,* mais on pense dans le même temps que la *conscience est en lui.* Et, en vérité, ces deux fictions s'assistent mutuellement : elles se donnent du relief. Elles prêtent une apparence à des faits psychologiques de pure convention. Le théâtre classique a accrédité cette erreur qui n'en était pas une pour lui.

En effet, ces ombres ont leur place sur la scène, fauchées par le même jour qui les avait produites et passionnées. Il ne s'agissait pour le tragique en action que de montrer toute l'étendue de l'âme en cristallisant de l'illusoire jusqu'à lui. Mais l'actuel exige un autre climat : le monde y est une dimension de l'âme et l'âme y est la dimension majeure du monde ; une unité à saisir, avec sa forme en germe. Vraiment, il n'est que d'ouvrir les yeux pour s'apercevoir que la vie va par champs d'action. Tourbillons à saisir, avec tous leurs prolongements, autant de gagné sur le risque de déroger du réel.

Ce que nous avions tout à l'heure appelé un sentiment n'est que le rayon dans une conscience d'un événement moral qui cherche sa ligne d'horizon et ne la fait pas lever de terre sans la suivre au fond de l'âme. La Providence est la réalité intérieure et implacable de cet événement moral.

A aucun moment l'individu ne nous apparaîtra comme une créature autonome. *Nous appellerons homme celui qui doit mettre au monde un peu plus de conscience qu'il n'en a reçu, un être de devoir.* Sa part est de répondre entièrement, avec une connaissance de circonstance, du fait absolu qu'il est né. Aussi son existence reste-t-elle virtuelle tant que ne se sont pas assemblées autour d'elle les grandes lignes où elle s'insèrera. La composition édifiée par le romancier contiendra les actes de l'homme, et elle sera contenue en eux. On ne pourra les séparer. Ainsi, l'église contient le village et le village contient l'église. Inutile d'insister sur les effets de cette dépendance mutuelle. Ils apparaissent à chaque page de *Il faut de tout* et se laissent même deviner dans ce titre-proverbe que l'auteur a — non sans intention — discrètement retouché (Il faut de tout *monde* pour faire un monde). L'effet le plus évident est de donner aux faits la densité poétique sans leur enlever leur valeur expérimentale.

Le livre de Marcel Arland est aux antipodes du roman dit psychologique. Il cerne la personne, l'aimante par approches périphériques, il fait concurrence à la vie. Suffisait-il pour obtenir des résultats que nous trouvons si heureux de dépister les erreurs de la psychologie qui s'enseigne ? Mais non. Découvrir que le sentiment n'est pas ou n'a jamais été dans la conscience ne prend un intérêt si capital que par l'espèce de grâce spirituelle dont s'est inspirée la trouvaille. Est-il si difficile de connaître cette grâce après en avoir senti les effets ?

Les personnages de Marcel Arland ont le regard libre. Ce qu'ils sont n'est pas pour eux une menace. Si l'un d'eux s'appelle

César, son prénom d'or lui pèse beaucoup moins qu'à Lafcadio son feutre taupé. Il semble que, par quelque privilège bien rare, leur existence les porte au lieu de leur imposer un fardeau. Ils sont nés, ont grandi affranchis d'eux-mêmes: ils ne se chargent pas d'imaginer ce qu'ils sont, livrés tout bonnement au don le plus précieux de la nature humaine, celui de pousser à l'existence les choses, les lieux, les êtres. L'homme, en effet, donne l'être à tous les objets du monde et n'existe qu'à force de les rendre un peu plus réels. Mais qu'il tourne vers lui-même cette faculté merveilleuse et s'efforce de concevoir sa personne, il se la donne à porter et succombe sous ce poids. C'est qu'il n'existe pas lui-même à la façon de ce qui lui doit d'apparaître. *Son existence est un souffle.* Il doit la dépasser sans cesse et, sans cesse, s'affranchir de ce qu'il a créé en la dépassant. Que l'on lise le chapitre: *Pour un vitrail.* Comparé à Goret, Lafcadio n'est qu'une fillette.

Ramenons ces évidences d'après lecture à notre propos initial. L'homme souffle sur les faits et les choses. A force de naturel, il crée et colore une existence capable de l'affranchir de sa propre personne; et qui s'historiera de sa figure naïve et transparente comme un visage de vitrail. Cette réussite a pour condition un état de grâce: celui que l'on prépare en ruinant *la psychologie de la personne.* Goret deviendrait aussi médiocre que Lafcadio s'il discernait dans ses propres actes un trait à rendre exemplaire. S'examiner soi-même, se reconstruire au bénéfice de sa meilleure part, c'est déjà trahir l'homme. Chacun devient son propre ennemi aussitôt qu'il se soumet à la morale de l'individu, et rien ne l'arrêtera plus sur le chemin de cette folie: imiter le monstre qu'il a conçu dans l'idolâtrie de l'une ou l'autre de ses qualités. Un exemple vient naturellement sous ma plume: Julien Sorel, grandi à l'ombre d'un aîné de carton et monté derrière lui vers une souveraineté de Carnaval. Ces évidences se découvriront peu à peu. Notons que Marcel Arland a ménagé, dans sa galerie de vitraux, une place à l'homme endiablé de fictions virilisantes, le sauvant enfin d'ailleurs, et c'est bien parce qu'on ne supporterait pas volontiers une défaite dans ce livre du bonheur — je veux dire du bon augure. (Voir le *Magasin de porcelaine:* Félix) le livre des créatures qui ne cherchent pas leur être, ni le prix de leur être, mais prennent soin d'être la vie de ce qui est.

Que de bons livres ! *Les Reposantes* de Jean Faurel. Maintenant, nous saurons répondre à André Gide qui se demandait comment il avait échoué dans sa peinture d'un vieillard. Il avait ignoré cette vérité souveraine: il n'y a pas de vieillards. La Salpêtrière. Un Père Goriot, qui ayant réussi ses garces de filles et raté sa vocation de chanteur, n'est lui-même qu'un jour par an, à la fête de l'asile. Madame Hytier, la grande chanteuse, originaire de Carcassonne, comme André Chénier, tombe en chantant pour la dernière fois. De Louis-Paul Guigues: *Labyrinthes.* Un livre très habilement ordonné au bénéfice d'une inspiration très nouvelle: un art poétique fondé sur une exploitation intégrale des sensations. L'heure de ce renversement a sonné depuis peu de temps: un jeune auteur à ranger à côté de Julien Gracq, mais qui a su consulter des textes injustement oubliés, s'inspirer un peu de Péladan, un peu plus de Hugues Rebell (*Le diable est à table,* livre inachevé et très inconnu). Une légère

trame romanesque est prétexte à une spéculation platonicienne. J'admire l'art apporté à nous rendre amie la vérité la mieux enfouie, cela même de quoi nous sommes faits. Il s'agit ici de nous familiariser avec « l'esprit de notre sang ». A graver dans les mémoires la conviction que l'homme est chair dans la femme et qu'elle est esprit en lui, et le spiritualise et le dépouille intérieurement de ce qu'elle donne à ses sens.

André Frédérique a préfacé une anthologie d'*Alphonse Allais*. Voici qui enterre une deuxième fois Courteline. Pour que l'humour brille sur les misères qui amusaient ce rond-de-cuir, il faut que la grandeur y soit sous-entendue.

Ce qui est grand, chez Allais, c'est que l'art d'écrire est entièrement contenu, orienté par un autre Art bien plus tragique et qui se cache, qui a dans sa nature de rester caché : c'est l'art de se montrer aussi féroce, aussi inhumain que la vie et bon par oubli, ou ignorance, d'atteindre à une monstruosité cosmique où circule la fraîcheur intacte du sourire. Retenons bien que le génie de sourire est dans la blancheur et la férocité de la dentition. Toute l'humantié porte le même masque, mais le porte sous le visage.

Une nouvelle collection, chez Calmann-Lévy : « Traduit de... » commence par *Chaos*, de Victor Alexandrov, adapté par Odic. Ce traducteur, lyrique avec trop d'ampleur dans ses propres ouvrages, a fort bien choisi en retenant ce livre où la mélodie est sourde, intériorisée. La vie d'un enfant dans un sombre et riche hôtel aristocratique, puis, en pleine révolution à la fortune des jours et des nuits, des rapines, des aumônes ; à Paris, enfin. *La Flamme sur le chandelier* de Madame Dominique Nores a paru en même temps, chez le même éditeur : livre assez bien conduit et trop profondément senti peut-être. C'est la confession d'un cadet destiné dès l'enfance à la prêtrise. Le vrai tableau ne se découvre qu'à la longue. Expédié au Séminaire en application d'une tradition de famille, le dadais s'enfuit avec une femme noble et généreuse, la lâche salement afin de sauver son âme sous une élégante tenue d'officier réintégré, et tombe au combat, selon le rapport de la romancière — que, personnellement, je me refuse à croire. Ce cadet est mort d'une diarrhée. Le vrai drame n'est pas dans la libido de ce sous-diacre, mais dans le mensonge de toute cette famille respectable et poussiéreuse.

Un poète, Pierre Béarn, publie des nouvelles qu'il obtient en creusant des thèmes de poèmes en prose. Au lieu de libérer son récit, de le porter sur un style neutre et froid, il l'accorde à son état d'âme, y fait souffrir et grincer le mouvement. L'effet est souvent heureux. On pense à Petrus Borel sauf que le lycanthrope désespère de la Société quand Béarn désespère de la nature humaine. Voici un médiocre qui s'enchante d'exploits imaginaires ; il sauvera une désespérée et supporte mal qu'une amoureuse l'arrache à ses flatteuses rêveries, l'éconduit cruellement et s'éloigne tandis qu'elle se jette à l'eau. Le recueil de Pierre Béarn a paru sous le titre : *Misères*. Je tiens à rapprocher de *Misères* un recueil d'Hélène Pomiès qui mérite cet honneur à cause des premiers textes de son recueil : *Du sang sur la montagne*. Ces textes, en effet, inspirés par des histoires de maquis, ont retenu toute la poésie des situations sans en rejeter l'horreur. Ils sont naïfs et cruels, donc, pas vraiment cruels. Ils ont

de la force. Pas tous. Et l'éditeur a eu tort de donner à l'ouvrage une deuxième partie composée avec des textes anciens. Donner les promesses après les œuvres est une faute. Bévue de jeune fille me souffle quelqu'un. Les orangers portent en même temps les fleurs et les fruits.

Recommandons aussi un essai de Charles Mauron, auteur de *Mallarmé l'Obscur* et qui est aussi très connu comme traducteur des *Sept piliers de la Sagesse* du Colonel Lawrence. On sait moins que, dans l'œuvre de l'autre Lawrence, il a distingué et traduit l'extraordinaire *Fantaisie de l'Inconscient*. L'essai publié aujourd'hui a pour titre *l'Homme triple*, c'est-à-dire l'être individuel, l'être social. Enfin, la personne, chef-d'œuvre de culture. Cette distribution me paraît discutable. Je crois que l'homme naît plusieurs et s'individualise en se défendant contre l'autre.

Mais, peu importe mon point de vue sur une question que je n'ai pas approfondie et qui donne lieu ici à des débats extrêmement intelligents.

J'en étais là quand j'ai déballé le grand livre de Pierre Emmanuel *Qui est cet homme ?*

Les premières pages de cette longue confidence confirmaient déjà mon sentiment d'admiration pour le caractère d'Emmanuel. Cet homme est fort. Il a eu à se vaincre. Je l'imaginais aidé dans ses combats contre une sensibilité exigeante par les leçons d'Emerson. Sous quelque étoile qu'il fut né, il aurait trouvé, comme une charge écrasante l'irréductible dualité de l'homme que l'on cache et de celui que l'on affiche. « Quelle chance ! » me disais-je. Il n'aura été l'esclave que de sa nature. Voilà un garçon que ses parents n'ont emmerdé que deux fois: Sa mère en devenant folle, son père en l'obligeant à traverser inutilement l'Océan. » Eh bien ! pas du tout. Emamnuel a été turlupiné, laminé, assassiné par un tuteur que l'on avait, tout exprès pour lui, sorti de sous un meuble. Ce tuteur, on aurait dû me l'infliger un ou deux mois par an. Cela m'aurait fait du bien et il aurait lui-même tiré avantage de notre commerce. Chacun de nous a été déformé selon une idée de la vie que construisait un éducateur mécontent de son sort. Moi, on m'apprenait que le bonheur était de ce monde, mais qu'il coûtait très cher et qu'il fallait gagner beaucoup d'argent pour le garder. Par ailleurs, l'avenir appartenant au commerce international, il fallait apprendre des langues vivantes et s'attacher à la seule marchandise qui ne se dévalorisât pas, l'argent. Avec une sensualité moins chinoise, je fusse devenu curé... Et je me vante. Encore un enfant je tenais pour très sûr que rien ne méritait le respect. Je me trompais. Je maintiens que Pierre Emmanuel a eu de la chance. Son oncle avait des passions niaises, mais il leur avait certainement sacrifié d'autres passions: il avait combattu, il avait tremblé devant lui-même. Il contraignait son neveu à n'accepter d'autre juge que soi-même. Jamais sans la providentielle influence du raseur, Emmanuel n'aurait mesuré si jeune la grandeur de Pierre-Jean Jouve. Quant à regretter le latin et le grec ! Il faudrait, avant de s'attrister, connaître les cadavres qui nous donnaient à lire Lucrèce et les *Métamorphoses !* On ne nous a jamis appris que du vocabulaire et des formes syntaxiques. Pas un candidat au baccalauréat n'est en mesure de raconter l'*Enéide*.

Les dernières pages d'Emmanuel sont d'une très grande force. Elles posent les vrais problèmes avec une liberté dont je ne connais pas d'autre exemple. Hitler — dit le poète — a gagné la guerre en l'intériorisant. Pouvait-on plus entièrement nous mettre en demeure ?

Nous attendions depuis plusieurs années le livre écrit par *Yanette Delétang-Tardif* sur l'œuvre d'*Edmond Jaloux*. La poétesse s'est trouvée devant une très grande difficulté : elle avait lu tous les romans du grand écrivain, ses journaux d'adolescence et de jeunesse. Elle avait eu la grâce d'entrer très jeune dans cette pensée, la plus vaste, la plus nuancée de notre époque, la plus difficile à envelopper, aussi, parce qu'elle avait de bonne heure découragé la critique et ne se laissait plus aisément distinguer des emprunts qu'on lui avait faits. Elle n'a pas reculé devant la difficulté de situer les tendances poétiques du grand écrivain *sous leur angle d'apparition*. Aussi, beaucoup d'écrivains déjà mûrs s'interrogeront-ils devant ce petit volume très resserré. Ils comprendront qu'Edmond Jaloux les avait orientés sans toujours se révéler. Déjà, avant 1914, son œuvre agissait à la manière d'un isolant. Elle assainissait l'atmosphère morale, elle empêchait le nationalisme littéraire de pousser des racines trop profondes. Presque tous ceux qui devaient subir le plus heureusement l'influence surréaliste ne connaissaient que par Edmond Jaloux le romantisme allemand. Il a eu tous les dons qu'il fallait pour acclimater discrètement et avec naturel les notions que nous étions le moins disposés à recevoir. « Il nous fait don de nous-même » observe excellemment Yanette Delétang-Tardif. Oui. Il nous a appris comment il fallait vivre, c'est-à-dire recevoir sa vie pour lui ressembler un peu et de loin mais assez pour comprendre son bonheur de créer hors de l'œuvre. La bibliographie qui fait suite à l'ouvrage est saisissante.

Je laisse de côté deux livres très brefs et grands. *Mademoiselle de Murville*, de Roger Peyrefitte, un modèle de roman préparé, porté, mûri et développé selon les exigences de la rhétorique créatrice la plus stricte. La *Rue de la Sardine*, le livre le plus neuf de Steinbeck et où la composition introduit une forme d'art jamais encore mise à l'épreuve. Nous les traiterons à part.

JOE BOUSQUET.

●

CATALOGUE

MARCEL ARLAND : *Zélie dans le désert ; Il faut de tout pour faire un monde* (Gallimard) ; ANDRÉ FRÉDÉRIQUE : *Anthologie d'Alphonse Allais* (Quatre Vents) ; VICTOR ALEXANDROV : *Chaos* (Calmann-Lévy) ; DOMINIQUE NORÈS : *La Flamme sur le Chandelier* (Calmann-Lévy) ; JEAN FAUREL : *Les reposantes* (Gallimard) ; LOUIS-PAUL GUIGUES : *Labyrinthes* (Gallimard) ; HUGUES REBELL : *Le Diable est à Table* (Mercure) ; PIERRE BÉARN : *Misères* (Arc-en-Ciel) ; HÉLÈNE POMIÈS : *Du Sang sur la Montagne* (Ed. de l'Alpe) ; CHARLES MAURON : *L'Homme Triple* (Laffont) ; PIERRE EMMANUEL : *Qui est cet Homme* (L. U. F.) ; YANETTE DELÉTANG-TARDIF : *Edmond Jaloux* (La Table Ronde) ; ROGER PEYREFITTE : *Mademoiselle de Murville* (Vigneau) ; STEINBECK : *Rue de la Sardine* (Gallimard).

LE THEATRE

« CE N'EST PAS DU THEATRE... »

LE PROCES DE KAFKA, au *Théâtre Marigny.*

LES EPIPHANIES, de HENRI PICHETTE, aux *Noctambules.*

Si la première partie de la saison théâtrale parisienne ne nous a pas apporté la révélation de grandes œuvres, elle n'a du moins pas manqué d'un certain pittoresque. Tout ne va pas pour le mieux entre acteurs, metteurs en scène, etc., d'une part, et les critiques d'autre part. Si la grande bataille au sujet des répétitions générales s'est terminée par le rétablissement de celles-ci, la guerre d'escarmouches continue, les incidents de frontière se multiplient: on a même vu l'autre jour un acteur dont la médiocrité n'est cependant ignorée que de lui en venir aux mains avec un de nos meilleurs critiques. En un temps dont l'honneur ne paraît pas le souci principal, on en arrive même à remettre les affaires d'honneur à la mode. Heureusement, on retient à Paris.

L'influence de la critique est-elle donc si grande sur le sort d'un spectacle ? Les expériences de ces derniers mois ne sont pas absolument concluantes: une œuvre nouvelle de M. Marcel Achard a eu une presse favorable, et elle a fait une courte carrière; *Le Passage du Malin* de M. François Mauriac a été accueilli par un tir de barrage presque unanime, et le public y va; on s'est accordé pour louer l'*Archipel Lenoir*, l'œuvre nouvelle de M. Armand Salacrou. et c'est un succès; un éreintement unanime a accueilli le *Voyage en Calèche,* de M. Jean Giono, et après quelques étapes difficiles devant des salles vides, la calèche a dû s'arrêter. Il faudrait donc beaucoup d'injustice ou beaucoup d'outrecuidance pour croire le rôle de la critique déterminant, ou seul déterminant. En montant le *Voyage en Calèche,* par exemple, pièce dont le thème est la résistance (en Italie, contre Bonaparte)) M^me^ Cocéa tentait un défi assez crâne. La critique qui a été féroce, n'était peut-être pas tout à fait indemne de préoccupations politiques vis-à-vis de

l'actrice, ou vis-à-vis de M. Giono. Mais comme le spectacle était médiocrement monté et mis en scène, ce n'était plus un défi, c'était une faute de goût, et la critique parlée a sans doute fait chorus avec la critique écrite, mais pas du tout pour les mêmes raisons.

Laissons donc à leur sort toutes ces pièces, bonnes ou mauvaises et tournons-nous vers des spectacles qui nous posent, non plus des questions de personne ou des questions de fait, mais des questions de principe. Nous en avons vu au moins deux, la représentation du *Procès,* adaptation du roman de Franz Kafka par MM. André Gide et Jean-Louis Barrault et la représentation des *Epiphanies,* le poème dramatique de M. Henri Pichette. A défaut d'autre mérite, nous avons là deux soirées qui sont au moins excitantes pour l'esprit.

Que de fois, en parlant d'une œuvre dramatique avec un acteur, voire un metteur en scène, on s'entend déclarer: « Ce n'est pas du théâtre... » et l'on reste désarmé devant la conviction sereine d'un homme qui semble en possession d'une définition définitive de l'art théâtral. Qu'un tel canon n'existe pas, l'expérience nous incite à le croire: cette condamnation absolue a été souvent portée contre Claudel, contre des œuvres comme *Meurtre dans la Cathédrale*. Mais quand la pièce montée malgré tout attire pendant des centaines de représentations la foule des spectateurs, il est clair que c'est la définition à priori de ce qui est ou de ce qui n'est pas du théâtre qui se trompe, et que c'est le poète qui a raison. Encore faut-il qu'il joue seul, et à visage découvert.

M. Jean-Louis Barrault a toujours été attiré par ce qui est aux limites de son art: par la pantomime d'une part, par l'adaptation à la scène de textes romanesques d'autre part. Il apporte dans tout ce qu'il fait une intelligence rayonnante et minutieuse, et un goût certain de la perfection. On dirait qu'il cherche à compenser ses insuffisances d'acteur par une maîtrise de l'art théâtral dans son ensemble. Il y a là tant de qualités et si rares, qu'on ne peut jamais prononcer sur un spectacle monté par lui une condamnation sans restriction. Comme on sort froid et déçu cependant de la soirée du *Procès*. Sur la scène du théâtre Marigny, on a vu la belle et ingénieuse machinerie des décors de Labisse. Toutes les ressources, toutes les dimensions de l'espace scénique sont utilisées au mieux: des rideaux et des volets montent ou descendent, des éléments de décor deviennent astucieusement voûtes de cave ou de cathédrale. A l'intérieur de cette machinerie en fonctionne une seconde, celle de M. Jean-Louis Barrault: c'est une mise en scène minutieusement réglée, chargée d'intentions, significative dans ses

moindres détails, un ballet ou rien n'est laissé au hasard ou au génie. Et à l'intérieur encore de cette machinerie, en fonctionne une troisième, celle du mythe de la justice, imaginée par Kafka et respectée tant bien que mal par les adaptateurs. Tout cela fonctionne bien: c'est vraiment une belle machine, tout y est en place, il n'y a pas de jeu. Mais si, non point dans la définition, mais dans l'essence du théâtre, il entrait du « jeu » ? Si cette froide horlogerie, montée avec une soin intelligent et maniaque, restait ce qu'elle est : une mécanique, une construction de l'esprit, une babiole ? Et l'on revient alors sur certaines lourdeurs, sur ce diable de cauchemar qui me fait penser au prestidigitateur Bénévol costumé en bourreau dans le numéro où il décapitait un comparse ; on revient sur l'aspect vieillot de tout ce qui date là-dedans de l'impressionnisme allemand, sur les mille détails qui situent le mythe de Kafka à mi-chemin entre le musée Grévin et le cabinet du docteur Caligari ; on revient sur le jeu de M. Barrault, sur l'ennui massif que dégage le texte. Si bien qu'on en arrive à se demander si M. Jean-Louis Barrault ne transporte pas à la scène l'espèce de stérilité savante qui restera sans doute en littérature comme un des caractères dominants d'une certaine école de la Nouvelle Revue Française.

Avec *les Epiphanies,* de M. Henri Pichette, auteur d'apoèmes, nous sommes à l'autre bout, c'est-à-dire en plein romantisme, avec tout ce que cela comporte de flamme et de naïveté. S'il y a ici de la musique, des toiles de fond, une mise en scène (de M. Georges Vitaly), il est clair que tout s'efface devant le verbe : et la beauté du verbe s'efface ensuite devant l'espèce de génie d'un acteur, M. Gérard Philippe. Il n'y a pas de pièce, mais une sorte de poème-monologue, dont, par raison de commodité, on a confié certaines répliques à des entités plus ou moins symboliques. Ce n'est pas une forme théâtrale nouvelle, mais l'application dans un poème dont la récitation dure cinq ou six quarts d'heure du procédé déjà employé par Musset dans les *Nuits.* Dans un immense monologue lyrique, le poète se confronte donc au monde de son époque, à l'amour, à la guerre qu'il refuse, à la poésie enfin, dont il attend et espère le salut. C'est la confession pleine de sincérité et de talent d'un enfant de notre demi-siècle. Elle vaut par la langue, qui, elle non plus n'est pas d'une nouveauté absolue : de Rimbaud et de Lautréamont jusqu'aux surréalistes, nous avons déjà connu ces procédés, nous avons appris comment se forment ces images. Mais cet instrument, M. Pichette le manie bien et efficacement. On connaissait déjà de lui des texte intéressants publiés dans des revues sous le titre d'apoèmes et des déclarations d'auto-idolâtrie qui commandaient plus de sympathie pour sa jeunesse que pour son intelligence. Mais avons-nous besoin d'intelligence ? Nous

avons enfin, un vrai poète, un poète bête, comme les grands romantiques. Son poème dramatique est un torrent lyrique qui se contrôle lui-même, et bien souvent qui nous emporte. Voici peut-être la première grande tentative pour fonder un romantisme nouveau et qui bénéficierait des découvertes verbales des écoles plus récentes, pour assimiler dans un poème simple et direct les héritages de plusieurs lustres de poésie savante — une tentative pour reprendre, mutatis mutandi, le vocabulaire de M. René Nelli, pour ouvrir la porte de la poésie fermée. Une certaine décantation est encore nécessaire, un certain progrès vers l'unité de style. On a parfois l'impression d'assister à une représentation de *Ruy Blas* mis en scène selon les principes du théâtre de la cruauté de M. Artaud. Mais il y a dans *les Epiphanies* la réouverture d'une voie intéressante pour la poésie, sinon pour le théâtre. On a voulu faire de ces représentations une sorte de bataille d'*Hernani* 1948. C'est exagéré : et au total il n'y a pas eu bataille, mais succès. De celui-ci, ajoutons-le, le grand artisan a été M. Gérard Philippe : on ne peut pas parler de son interprétation, puisque il n'a pas de pièce, mais il a dit le texte avec une intelligence et une sensibilité qui ravissent. Il a été le poète, il a aimé ce discours d'un poète de sa génération, et il l'a servi comme personne ne pouvait le faire. Déjà son physique et son timbre de voix composent une présence qui nous met dès le début en état propice à la réception : il a apporté tout son art à commencer ce travail de décantation dont nous parlions à l'instant, et il l'a réussi en grande partie. La génération de poètes est heureuse qui va pouvoir compter sur un tel interprète. Sa maîtrise rejetait dans l'ombre M^me^ Maria Casarès et M. Roger Blin.

Entre toutes les reprises de Molière, signalons encore en terminant cette chronique celle de *Dom Juan* par M. Louis Jouvet. J'allais écrire : par M. Christian Bérard. Bien qu'un acteur comme Jouvet joue le rôle principal, et en fasse une composition très soignée, très fouillée, sinon tout à fait convaincante, c'est M. Bérard en effet qui nous charme tout au long de la soirée. Il est difficile d'imaginer quelque chose de plus ingénieux, de plus exquis, de plus joli : décors, costumes, éclairages, tout ici fête l'œil et le ravit. Tous les raffinements du goût nous sont offerts jusqu'à la catastrophe finale, un dernier tableau qui nous montre Sganarelle réclamant ses gages au tombeau dont son maître sort à moitié, sorte d'impuissante et mignonne danse macabre devant cette porte de l'enfer ou du ciel à laquelle Molière a voulu s'arrêter. Mais si l'on efface cette faute la soirée est pleine d'agrément.

ROBERT KANTERS.

MEMENTO DES REVUES

Trois nouvelles revues, d'excellente classe toutes les trois, sont assez significatives de la crise de notre temps.

La première, *Chemins du Monde,* a ouvert la série de ses numéros jusqu'ici trop espacés, par une enquête sur *la civilisation.* La plupart des auteurs consultés conviennent que les civilisations sont mortelles, et toute l'enquête semble dominée invisiblement par la fameuse phrase de Paul Valéry. Ils ne sont pas sans inquiétude sur la solidité de la nôtre, même quand ils pensent que le mieux est encore d'aller de l'avant et de foncer rapidement dans la nuit inévitable avec l'espoir de trouver une issue.

Le second numéro est consacré au *Destin de l'Individu* dans le monde actuel, destin qui n'est pas non plus de tout repos, et problème dont les côtés angoissants n'ont pas été esquivés. Le diagnostic est inquiet ; le pronostic varié ; quant au traitement, il ne peut être que la recherche du courage et de la lucidité. L'un et l'autre ne manquent pas aux auteurs consultés, aux L. de Broglie, A. Huxley, A. Béguin, Brice Parain, A. Sauvy, G. Mounin, A. Toynbee, A. Camus, P. de Lanux, Ch. Mauron, G. Friedmann, Kathleen Raine, etc... non plus qu'à l'animateur François Berge, qui conclut : « L'homme tient son sort entre ses mains : il doit se vouloir ».

Non moins significative, dans un ordre ordre, *Présence Africaine.* C'est une revue dirigée par des noirs : MM. Alioune Diop, Senghor, Césaire, Cissé Dia, Badié, etc... épaulés par des écrivains et des ethnologues tels que Gide, Camus, Mounier, Monod, Sartre, Maydieu, Michel Leiris, etc... Elle place dans le champ de ses préoccupations, non seulement les noirs d'Afrique, mais aussi ceux des Amériques et des Antilles. Elle comporte essentiellement et systématiquement trois parties : 1° Des articles de fond et des études rédigés surtout par des Français ; 2° Des textes de littérature africaine ou américaine, poèmes, romans, contes, légendes, théâtre, mythes, alimentés presque exclusivement par des noirs ; 3° Des chroniques.

Le premier numéro est des plus prometteurs. Il s'engage à mettre en lumière les valeurs noires et tient déjà une partie de ses promesses.

L'humanisme de notre époque ne peut être qu'intégral. Il doit intégrer non seulement la Grèce, Jérusalem et Rome, mais la Chine, l'Islam et les Indes, l'Afrique, l'antiquité exhumée par les archéologues, les apports humains découverts par les ethnographes.

Quant aux *Cahiers d'Hermès,* auxquels Rolland de Renéville a donné une si haute tenue, ils apportent leur contribution à l'inquiétude de l'époque en même temps qu'ils suggèrent un remède et frayent une route vers une solution, sur un certain plan. Cette solution, elle aussi humaniste, universaliste et mystique également, serait de retrouver, s'il est possible et temps, pour les vivre, les sources profondes, souvent cachées, de la tradition fondamentale dont vit l'humanité, sous ses diverses civilisations, religions et cultures, depuis des millénaires.

Rédigée par des écrivains, le revue s'intéresse plutôt, en général, aux textes littéraires, dont elle cherche les sources ou les supports métaphysiques, ésotériques, mystiques. Des spécialistes apportent à l'occasion les résultats de leurs recherches. C'est ainsi qu'E. Dhorme expose comment il a pu déchiffrer les textes pseudo-hiéroglyphiques de Byblos, que Guy Bernard parle de la naissance de l'écriture. Renéville, Carronges, Seurat, Mérigot, Canseliet, Jean Richer, Paul Arnold, Gengoux et d'autres, détectent les influences et les rapports occultistes, traditionnels ou mystiques chez les écrivains du XVI^e^ au XX^e^ siècle, de Rabelais à Cyrano de Bergerac, de Victor Hugo, Joseph de Maistre et Gérard de Nerval aux surréalistes, en passant par Baudelaire et Rimbaud. A.-M. Schmidt apporte des connaissances fort nouvelles pour nous sur la poésie métaphysique et religieuse protestante au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle. M^me^ David-Neel parle des caractères particuliers du bouddhisme thibétain ; M^me^ La Fuente, d'un disciple fort sympathique du Bouddha, Sariputta. Gabriel d'Aubarède évoque avec une chaude compréhension la tragique épopée des Anabaptistes, communistes religieux. Henri Lemaître traite de William Blake. Kanters analyse le théomorphisme de Martinez de Pasqually et réussit le tour de force de le faire avec clarté.

Comme le souligne Renéville, les *Cahiers d'Hermès* s'efforceront de ne jamais perdre de vue le parallélisme entre l'expérience poétique et l'expérience mystique. Quelles que soient les différences de leurs points de vue, les collaborateurs de la revue semblent unis par la conviction que la connaissance de l'homme microcosme n'est pas, sans danger, séparable de la connaissance du monde macrocosme, et que « l'homme ne peut effectuer de véritable conquête qui ne s'accompagne de la sienne propre ».

E. D.

UNE REVUE D'ART POUR TOUS (1)

Une revue des arts plastiques qui ne coûte que cent francs réalise assurément un certain idéal démocratique. Si l'on considère qu'il y a là plus de cent pages sur papier couché, des articles signés de critiques et d'écrivains parmi les plus honnêtes et les plus compétents, de nombreuses reproductions judicieusement choisies et parfaitement présentées, on peut ajouter que cet idéal démocratique a tout ce qu'il faut pour se confondre avec un *humanisme militant*.

S'il me plaît d'employer une telle expression, c'est qu'elle définit assez bien la situation générale de cette revue. Le point de départ d'*Arts de France* est une position vis-à-vis de l'homme. Non que nous soyons en présence d'une revue partisane. Bien au contraire, ses animateurs l'ont voulue ouverte à toutes les manifestations plastiques de ce temps, quand elles leur paraissent valables. Mais ils ont le souci constant de défendre l'Homme et son héritage culturel contre les entreprises de falsification ou d'égarement, en maintenant ce point de vue que l'art a sa raison d'être dans un élargissement et un approfondissement de la conscience, et que son message, pour être valable, doit présenter un caractère de vérité universelle.

Feuilletant les quatre derniers numéros d'*Arts de France*, je me suis réjoui de voir que ses rédacteurs se tenaient à l'écart des plaisanteries esthétiques les plus récentes. Ils ne sont pas si modernes qu'ils ne sentent à quel ridicule outrancier glissent les agioteurs de cénacles, ni si épris de découverte qu'ils ne subodorent la trahison dans certaines œuvres faussement dites scandaleuses. Ils se sont gardés, jusqu'ici, de faire état de fumistes comme *Dubuffet*, d'impuissants comme nos *abstraits* sur commande, ou de tricheurs comme *Gischia* et *Fougeron*. Du moins, imaginè-je mal qu'ils puissent un jour, consacrer une seule page de leur belle revue à ces ennemis de la peinture.

Je n'ai pas loisir, et je le regrette, d'analyser ici les articles fort intéressants parus ces derniers mois. Je devrai me contenter de mentionner les hommages rendus successivement à *Van Gogh, Bonnard, Marquet, Desnoyer, André Masson, Joan Miro* ou *Courbet*, en soulignant combien cet élégant souci de tout montrer s'inspire constamment de la recherche d'une tradition libérale en accord avec l'Homme comme avec l'univers. Les autres articles et chroniques, tournés vers les activités plastiques les plus diverses, ne font que confirmer le désir de mettre en lumière ce que, pour ma part, j'appellerai : *l'honneur du peintre*. A ce titre particulier, comme à bien d'autres, *Arts de France* paraît bien mériter le qualificatif un peu trop galvaudé de *révolutionnaire*.

L. D.

---

(1) *Arts de France* (Bordas).

A PROPOS DE "LA PESTE" (1)

Toute aventure a besoin d'être exprimée. La vérité qui est en elle se distingue peu de ce qui tend à se construire, à son propos, dans le langage, aussitôt qu'elle a abouti à quelque apaisement, ou à quelque trêve. Au surplus, un besoin de récits, de tableaux, cherche à se satisfaire dès qu'un dénouement apparent intervient. Aujourd'hui, il n'est à peu près personne qui, au cours de ces dernières années, n'ai fait au moins une expérience que toute sa connaissance antérieure de la vie lui avait permis seulement de supposer. Chacun a rencontré au moins un petit fait portant la marque d'un grand ébranlement. Beaucoup ont de fortes raisons de se juger en mesure d'assouvir une curiosité essentielle, ou d'en appeler à l'esprit humain, ou de dire ce qui est significatif. D'où tant de témoignages, de documents, de « journaux » de tel ou tel épisode. Leur accumulation n'est évidemment pas sans se justifier. Elle pourrait même s'étendre encore : chacun est homme, et, comme tel, s'il faut suivre l'idée que ce siècle a de lui-même, « mis en question ». Cependant, quelle que soit par ailleurs l'utilité de cette accumulation, ou à quelque inaboutissement qu'elle conduise, il est clair qu'elle n'est le plus souvent pas autre chose, précisément, qu'une accumulation. C'est qu'avec la plupart de ces récits, le rapport entre l'histoire particulière et l'univers est simplement un état de fait : tel événement frappant s'est produit ; il est lié à d'autres événements, dont il n'est pas traité, mais dont il est nécessairement supposé qu'ils existent, extérieurs au récit actuel, et sollicitant d'autres récits. Or, un récit, un compte-rendu, n'équivaut à une œuvre d'art que s'il peut se substituer, en quelque manière, à l'univers. Seules, les œuvres au dedans desquelles l'univers est présent, pris, non pas, certes, comme somme de faits, mais bien plutôt à la manière d'une dimension de l'expression, ou d'une qualité particulière, seules les œuvres au dedans desquelles « il y a de l'univers », sont effectivement soutenues par cela même qu'elles passent sous silence, par tout ce qui peut bien à la fois exister et demeurer sous-entendu, autant dire par l'univers réel. C'est probablement en ce sens que Sartre a raison d'écrire que « c'est à une reprise totale du monde que vise l'acte créateur ».

La Peste est un récit où se trouvent cette dimension, cette propriété particulière. Le livre, une fois terminé — commençons par la fin — une ampleur et un dépouillement subsistent. Or, l'histoire, plus précisément l'histoire contemporaine, se reconnaît dans *La Peste*. Elle s'y reconnaît comme l'identité d'un

---

(1) *La Peste*, par Albert Camus (Gallimard).

personnage masqué, déguisé, maquillé, artistement métamorphosé, s'impose étrangement, et se reconnaît, à travers un aspect nouveau, à certains tics de langage, à certains gestes habituels, à un regard où la connivence se mêle à l'énigme. Il semble donc que Camus, quelles qu'aient été ses intentions, ait réussi une sorte de prouesse difficile : donner une expression suffisante comme telle à l'aventure en cours. Comment a-t-il fait ? Il serait évidemment naïf de prétendre fournir une réponse complète à cette question. Toutefois, il n'est peut-être pas inutile de la poser.

Il s'agit d'une épidémie de peste dans une ville du bassin méditerranéen. Or, une épidémie diffère de l'invasion, de la tyrannie et de la discorde : elle n'est pas créée par des hommes. Si l'histoire est exprimée ici, c'est au moyen de la nature. Et, en effet, malgré toutes les raisons qui existent, d'opposer l'une à l'autre — « la nature n'a pas d'histoire », dit Hegel — l'histoire et la nature se rapprochent dès qu'interviennent la *vision*, le tableau. Dans la nature réside un pouvoir, celui d'apparaître. Elle est toujours prête à fournir l'apparence, l'aspect, elle est le support premier de l'imagination. C'est en elle qu'il n'y a d'être qu'autant qu'il y a une apparition, c'est l'apparence qui est le résultat positif et plein de toutes les fonctions qui dépendent d'elle. Le mot qui la désigne — « *Physis* », remarque Heidegger, « signifie l'épanouissement vers l'ouvert » — est toujours inséparable d'une notion et d'une promesse d'apparence, et il est incertain qu'elle puisse être définie autrement que comme opposition muette, infinie et tranquille, à l'homme, comme l'apparence se définit par opposition à la conscience à qui elle apparaît. Trouver la possibilité de substituer un fait naturel aux événements historiques, c'est faire entrer ces derniers dans une zone où le pouvoir d'apparaître est plus généreusement répandu, plus sûr, plus entier.

Mais l'écrivain a d'autres sujets encore de ne pas délier la nature et l'histoire. Certes, la seconde, qui est le fait de l'espèce humaine, de l'être conscient, volontaire et limité, qui se compose à partir de biographies humaines, diffère de la première par sa richesse en moments dépourvus de précédents. La nature n'a pas d'histoire, elle a seulement des moments, dont les plus individualisés, les plus étranges, sont encore mal distincts de telles et telles propriétés durables de la lumière, de l'eau, du sol. A la fonte des neiges comme à la dispersion aérienne des germes, toutes les puissances et les révoltes opposent également le souci et la continuité imperturbable de leurs tâches. Mais, ce qui arrive se *présente* à la rencontre de la nature. La guerre et la paix, la victoire et la défaite, la menace mortelle et la renaissance inespérée, ne sont tout à fait présentes, avec leur nouveauté brute et imprévue, leur verdeur, leur analogie avec une invention extraordinaire et en même temps aisée, simple, que dans des journées où se déploient et se mettent en évidence une chaleur sèche pareille à celle de toutes les arrière-saisons, un orage habituel, un calme au bord des eaux, pareil à celui de tous les crépuscules. Pour l'œuvre de Camus, l'histoire a fait plus que de se poser sur la nature, elle a pénétré en elle et s'en est vêtue : cette œuvre montre une épidémie, c'est-à-dire un phénomène qui n'est pas tout à fait « normal », qui se date à la façon d'un fait historique, et qui, cependant, ne se sépare pas de l'ordre de la nature. La nature, ici, comme il arrive souvent dans

Shakespeare, manifeste dans son être même un trouble singulier, elle fait tout ce que peut une nature pour se rapprocher elle-même de l'histoire, tout en demeurant nature, comme la tempête autour de Lear chassé par ses filles est une tempête, comme la nuit autour de la conjuration contre César est une nuit. L'histoire n'a donc pas besoin d'être explicitement évoquée pour pouvoir être sentie comme présente.

Au surplus, en fait, la présence de l'histoire en tant que telle se manifeste volontiers par celle de la nature. Les difficultés publiques ont souvent pour résultat et pour signe le retour en vue du monde naturel. Les guerres, les luttes civiles, les grandes migrations, se montrent en ceci, que les broussailles envahissent les demeures, que les bêtes sauvages pullulent dans les faubourgs mêmes des villes, que les nuits reprennent leur obscurité, ou que les lieux divers ne sont plus unis que par des monts et des bois. Certains découvrent la faim, le froid. Et il redevient important pour tous qu'il gèle ou non, que les pluies soient rares ou abondantes. Que chacun dépende de l'histoire, et plus particulièrement de cette histoire où il ne s'agit que d'intentions humaines, de cette histoire « pure » en ce qu'elle n'a pour objet qu'elle-même, c'est-à-dire de l'histoire des pouvoirs en lutte, histoire politique et militaire, cela se marque, à de certains intervalles, par la nudité soudaine de la terre devant chacun. Alors, tend à se resserrer, à se fissurer, la zone, ou du moins, tout est compréhensible, immédiat, spirituellement disponible, la zone antropomorphique de la parole, des créations, et les restes du triomphe personnel sont bientôt bons à abandonner, comme un baluchon précieux laissé sur la route par une famille fugitive. Ainsi, l'histoire révèle tout le « sens » qu'elle peut avoir, lorsqu'elle apparaît elle-même, en tant que faite de substance humaine, comme précaire, mince, toujours près de céder à l'insistance d'une difficulté biologique à peine transposée, à la poussée d'une nature brute, dont l'être présent et étranger reste toujours à dominer. L'événement unique choisi par Camus dans la nature lui a *donné* sans contrainte une très grande partie des résultats récemment expérimentés comme liés à un complexe historique; dans la ville pestiférée, la nature revient : il est à peu près impossible à chacun de communiquer avec ceux qu'il ne voit pas, l'industrie s'arrête, les rues nocturnes ne contiennent plus que l'ombre et le vent, la faim menace; une catastrophe, en affaiblissant les protections habituelles de la vie civilisée, risque de s'enrichir d'autres catastrophes; les gens errent dans le dénuement d'une liberté immense et sans objet, prisonnière, etc...

Enfin, il existe une autre raison pour laquelle le récit d'une épidémie de peste peut prendre une résonance historique. C'est que, si l'histoire est le fait des hommes, elle est en cela le fait de durées éparses, d'univers inadéquats, de paroles inconnues, de destinées multiples, elle vient d'un lien et d'une dispersion, elle se compose de contingences et de contraintes. L'homme sur qui elle fond peut donc la tenir, toute humaine qu'elle soit, pour une matière entre les matières, non privilégiée, quasi-inhumaine. Si chacun la fait, elle revient à chacun, non comme une question et un choix, mais comme un météore, elle ne ressemble plus à une affaire de Guelfes et de Gibelins, mais à une épidémie. Ainsi est-il que les hommes ont quelque chose en commun, dans la mesure précisément où aucun d'eux, comme homme, n'appar-

tient tout à fait à l'histoire, et où l'histoire les concerne tous de la même façon aveugle et massive. La Peste de Camus fait penser à l'histoire parce que Camus, concrètement, reconnaît l'histoire comme peste.

Mais la faculté que prend la peste, ici, de signifier l'histoire est conditionnée par la façon dont elle est décrite comme maladie contagieuse. Après tout, rien dans ce livre ne gêne les esprits avides d'un discours qui puisse être pris *à la lettre*. Et l'intérêt immédiat de cette lecture est bien celui d'une chronique où une maladie éclate, se propage, prend un comportement quasi-personnel, passe par tout une épaisseur d'âges distincts et constitue une épreuve pour la pensée des hommes. L'influence de Melville a donné de bons résultats chez Camus. Le pouvoir de symboliser gît au dedans même du récit. Cette peste à la fois dense et pure, organisée en soi, substantielle et unique, ronde et rayonnée comme un astre, se symbolise d'abord elle-même, d'où son aptitude à symboliser tout ce qui peut lui ressembler en quelque façon. La portée symbolique peut être saisie à même un événement concret, échu, honnêtement solide, sans qu'il soit besoin de clé, de chiffre.

Des hommes réagissent à la peste. Chacun d'eux affirme d'abord une attitude, ou, pour reprendre un mot employé par Camus à ce propos, représente une *tentation*. Rieux fait aussi efficacement qu'il est possible son métier de médecin. Mais l'action, pour lui, est la conséquence d'un refus scandalisé : ce qui s'abat sur l'être vivant et souffrant est injustifiable ; le halètement, l'angoisse et la torture des victimes sont toujours impardonnables. La justification est ce qu'il est impossible de reconnaître. Dans l'affaire du destin, il est du côté de ceux qui subissent contre ce qui se donne à subir. Sa révolte le lie aux hommes qui, devant le destin tragique, sont *toujours* innocents, et engendre immédiatement l'action, l'effort thérapeutique. Et, en effet, la nécessité de l'action est bien compréhensible dans un cas pareil : elle seule permet de tenir à distance tout ce qui, dans la révolte, tend au cri, au geste sans issue, à l'obscurité brûlante et sans fin de la défaite. Elle seule est à la fois une suite logique et un moyen de tenter de dominer la situation. Aussi bien, le docteur Rieux est inséparablement las et calme, doux, fort. A ce personnage résolument laïc s'oppose le jésuite Panneloux. Pour celui-ci, toutes les pestes sont des châtiments, et tous les châtiments sont mérités. Il n'y a pas d'innocents. En effet, le seul état qui convienne à l'homme, qui le condense, et, à tous les sens du mot, le *sauve*, est le sentiment de sa propre noirceur pitoyable. A partir du moment où l'homme se croit juste et digne, où il s'installe avec confiance dans son être et usurpe la « valeur », il n'est pas de catastrophe qu'il ne mérite, et, d'ailleurs, qu'il ne déclenche effectivement. L'innocence est toujours aveugle et coupable. Tarrou n'est pas un jésuite, mais un « saint ». Il trouve que rien, absolument rien, ne vaut qu'un seul individu soit condamné à mort, qu'aucune considération ne peut « dépasser » authentiquement celle d'un homme particulier encore en vie. La seule chose qu'il accepte est l'exclusion du monde que cette attitude entraîne, et la seule chose qu'il éprouve le besoin de faire est de s'opposer avec ou sans espoir à toute condamnation à mort. Le journaliste Rambert nie que l'héroïsme et la grandeur soient des vérités. Seules subsistent la recherche

du bonheur, la prouesse du bonheur. Enfin, Grand, l'employé de mairie, ne s'intéresse que de loin à la peste. Au delà de ce qu'il comporte d'un peu conventionnel et caricatural, il a, lui aussi, sa pensée, sa cohérence : la recherche du bonheur aboutit à l'échec. Par exemple, l'amour n'est même pas une expérience possible. Seul, le langage comporte la promesse d'une puissance et d'une perfection, puissance limitée à une magie courte, perfection paralysée et toute entourée de pièges invisibles répandus à l'infini, perfection à quoi rien ne permet de se révéler indubitablement, mais à laquelle il n'est pas d'autre besogne significative que de tout donner en sacrifice.

Ces personnages, donc, ont des idées différentes. Or, à l'occasion de la peste, ils agissent pareillement. Le jésuite, convaincu de la culpabilité universelle, pour qui le malheur est chose fondée, le journaliste, pour qui tout ce qui n'est pas le bonheur personnel est mensonge, l'employé de mairie qui passait ses soirées à corriger une phrase unique d'un roman éternellement inachevé, participent à la lutte effective contre la maladie. Le médecin et le saint, eux, n'ont pas de raison de faire autrement. Mais cela les sépare à peine des autres personnages, et tout se passe à peu près comme si, dans l'action elle-même, cette particularité était oubliée comme telle. Ces êtres aux pensées divergentes agissent ensemble. Bien entendu, le lecteur n'a rien à objecter à cet accord. Mais il peut regretter que l'auteur se borne à en faire la constatation. Pour se comporter comme ils font, Paneloux doit bien renoncer à la violence qu'il avait conçue, Rambert, à ce que lui avait inspiré son expérience des hommes et de l'amour, Grand à son désespoir Flaubertien. Rieux et Tarrou eux-mêmes sont peut-être obligés de passer par un renoncement. Une pensée conduite par un événement ou un spectacle à se considérer comme séparée du présent, congédiée par un présent pathétique et irrésistible, à tenir pour un temps d'illusion le temps de sa construction progressive et de son objectivité, pour un moment de vérité, de révélation échue, le moment de son déchirement, de son inutilité, n'est-elle pas en plein risque de défaite ? Et, s'il en est ainsi, que signifie cette défaite ? Mais peut-être, existe-t-il, au delà des pensées particulières à chacun des personnages, une autre pensée, qu'aucun d'eux n'avait d'abord comprise, mais qui leur était cependant commune, et qui peut rendre un compte satisfaisant et de leurs divergences et de leur réunion ? Tous ont une négation qui leur tient à cœur : négation de la justesse de l'univers, négation de la dignité de l'homme innocent, négation de l'autorité d'un idéal quelconque, négation de la vertu, négation du bonheur. Et il est parfaitement exact que les hommes qui partent d'un refus, d'un retrait, autant dire les hommes qui ont pour destin de penser, choisissent volontiers les mêmes états de fait. Le mystère ne réside plus dans la négation, mais dans l'encouragement de la vie qui s'en dégage, tenu, paradoxal, inoubliable. Aussi, les hommes qui nient ont-ils les mêmes besoins : il faut que soit admise la possibilité de nier, et aussi que leur soit ménagée la chance d'élucider leur asquiescement, de maintenir une « raison » faite d'une folie vaincue. D'où la confiance qu'ils sont amenés à faire, avec plus ou moins de candeur ou d'amertume et de lassitude, et l'aide qu'ils sont amenés à porter, avec plus ou moins d'efficacité, à la générosité universelle. Bien entendu, cette communauté

entre certains êtres n'empêche pas qu'ils se découvrent les uns les autres comme « tentations » encore énigmatiques, ou comme « structures » étrangement libres, insoumises, ou comme objections. Mais elle indique peut-être, un peu à l'écart des différentes « vérités » connues, faciles, une autre vérité, tantôt modeste comme l'évidence, tantôt subtile, et toujours cachée. Or, *La Peste* apporte peu de clarté sur tout cela. Camus ne donne l'aventure de ses personnages ni comme une défaite, ni comme une initiation. Et certes, l'art peut très bien consister à poser, plus ou moins indirectement, des questions, et à suspendre toute réponse, il peut consister à maintenir caché ce qui est caché. On sait tout le prix esthétique de l'arrêt, du silence. Mais ces personnages sont trop réfléchis, déjà trop détachés de l'implicité, ils ont une tendance trop manifeste à se situer à quelque distance du lieu et du présent, pour qu'il ne leur soit pas demandé d'aller aussi loin que possible, de dialoguer jusqu'à ce que tout ait été dit.

Si, dans *La Peste,* le médecin, le saint, le jésuite, le journaliste et l'employé de mairie-écrivain demeurent un peu incomplets, le livre comporte encore deux autres personnages, sur lesquels il n'y a guère de réserves à faire. Ceux-ci n'ont pas une pensée organisée, mais une relation spontanée avec ce qui les entoure. Ils sont au contact immédiat de la ville pestiférée comme matière. L'un, Cotard, trouve que la peste est une chose excellente : il a des raisons de craindre la police et la justice, dont l'épidémie interrompt l'activité ordinaire. Il trouve dans la catastrophe ce qui lui manquait auparavant : non seulement la sécurité de fait, mais une détente profonde. Il peut enfin, cesser d'éviter et de craindre ses semblables, pour s'appliquer librement à eux, leur parler, les caresser, les accepter avec cette ironie naïve et cette cruauté qui marquent le triomphe de l'amour. On le définit comme coupable parce que solitaire. Et il est bien vrai que la solitude contient et dégage une terreur sans fond, comme, précisément, une secrète et invisible maladie contagieuse. Mais la communication peut-elle s'accomplir *comme valeur* sans impliquer l'édification de la solitude, avec son risque d'achèvement de l'impossible, et de mort ? Le second de ces personnages se borne à faire passer des pois chiches d'une marmite dans une autre. Or, malade, il a un but : vivre longtemps, aucun contenu de cette vie longue n'ayant pour lui d'intérêt particulier. Et, en effet, il est possible que le temps, comme tel, soit la seule possession, ou le seul devoir, de l'homme. Que toute appréciation soit mensongère, hypocrite, si le temps lui-même, dans son aridité, n'est pas appréciable.

Cotard et le vieil asthmatique sont pour beaucoup dans la valeur de *La Peste,* par ailleurs, admirable et précise chronique, où se retrouve le ton particulier de Camus ; c'est-à-dire qu'à propos des affaires humaines, la cruauté et l'approbation totale y sont également, avec la même austérité, refusées aussitôt qu'attendues, et qu'une voix claire, patiente, discrète, sûre et tragique, n'y cesse de faire entendre qu'il s'agit d'un labeur sans fin.

JEAN CATESSON.

LES LIVRES

POESIE

BUCOLIQUES par RAYMOND QUENEAU (*Gallimard*).

La mise en accusation du langage esthétique et de la rhétorique est une des entreprises les plus à la mode de ce temps. Un tel scepticisme à vrai dire, ne date pas d'hier, mais on peut toujours s'étonner qu'il prenne, une fois de plus, pour s'exprimer, l'aspect paradoxal d'une doctrine littéraire.

Ses partisans s'ingénient de cent manières à tourner en ridicule une « Littérature » dont les prétentions leur paraissent excessives. Ce n'est pas assez de jeter sur elle la suspicion ; ils affichent bruyamment leur volonté de la *déconsidérer*. Raymond Queneau ne s'en fait pas faute au cours d'une œuvre déjà longue dont la partie la plus spectaculaire se réclame d'un *humour encyclopédique* soigneusement entretenu. L'essentiel de ces intentions apparaissait déjà dans un premier roman, le *Chiendent*, paru en 1933 sans faire grand bruit à ce que je crois. C'est un livre assez extraordinaire, platonicien si l'on veut bien y regarder, et riche en inventions linguistiques dont la bouffonnerie scandaleuse se tempère d'ironie dramatique. Ces tendances se sont affirmées depuis, avec plus ou moins de bonheur, dans des œuvres comme *Gueule de Pierre*, *Les Temps mêlés*, *Pierrot mon ami*, et surtout *Exercices de style*, qu'accompagnent deux ou trois recueils de poèmes diversement orthographiés. Ainsi s'est affirmée la réputation de Raymond Queneau comme l'un des écrivains les plus représentatifs de sa génération.

Les poèmes de Queneau ont des vertus singulières. La première est de nous mettre en garde contre le poète en personne. Celui-ci se révèle comme une victime de sa *profession de voyeur*. Inadapté, somnolent quand il n'est pas hagard, naïf, paresseux, utile à personne ni à lui-même, il emprunte à l'innocent de village sa physionomie placide et ses trouvailles burlesques. Sans queue ni tête, comme l'œuf.

Un autre mérite de ces vers est de nous présenter une poésie dans laquelle, par système, la *charrue est mise devant les bœufs*. (N'allons pas nous plaindre que le sillon n'est pas droit, à supposer qu'il y ait un sillon). Ce n'est pas à Raymond Queneau que l'on pourra reprocher de « pousser à la roue », ou même de jouer « la mouche du coche ». Il est bien trop occupé à se « payer la tête » de tout le monde, et plus particulièrement de ces gens fort graves qui croient toujours que « c'est arrivé ».

Les poèmes de Queneau sont farcis d'anecdotes et de descriptions dont il est facile de se rendre compte qu'elles restent « la cinquième roue du carrosse ». Elles sont là pour faire supporter à la réalité quotidienne les effets d'une incrédulité généralisée. Il en résulte une destruction rapide des valeurs établies, la bousculade irrespectueuse des hiérarchies, la main-mise totale de l'expresion sur la chose exprimée.

Le style de Raymond Queneau fait volontiers figure d'imitation du langage populaire. On croirait ces poèmes écrits à la diable, dans une pirouette insolente. Mais derrière un laisser-aller indolent et gouailleur, se cache la maîtrise la plus subtile que l'on puisse imaginer, et je ne serais pas éloigné de croire que ces courtes pièces sont agencées avec un soin véritablement *mathématique*. Le sourire goguenard de l'auteur est là pour nous assurer qu'il est « un gars à qui on ne la fait pas ».

Les poèmes qu'il vient de rassembler en un très joli petit volume sous le titre de *Bucoliques*, nous apportent la preuve de cet art concerté qui ne laisse rien au hasard. Il y a là de plaisantes réussites, empruntées tantôt à la technique des comptines, tantôt à la rhétorique du flon-flon, ou encore, plus simplement, au subtil langage du haï-kaï.

Par sa volonté de prosaïsme bétifiant, Queneau s'inscrit dans cette lignée d'humoristes de la forme qui compte parmi ses maîtres : Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire et aussi Mallarmé. Je dis bien Mallarmé dont on verra plus clairement, un jour, comment son parti-pris d'esthétisme et ses recherches verbales n'ont été, le plus souvent, qu'une manifestation supplémentaire d'humour destinée à souligner, et non à dissimuler, le prosaïsme foncier d'une énumération d'objets et de circonstances de caractère utilitaire (1).

Voici comment Raymond Queneau se moque des poètes en alexandrins orthodoxes (comptez vous-mêmes sur vos doigts).

Quand les poètes s'ennuient alors il leur ar-
Rive de prendre une plume et d'écrire un po-
Eme on comprend dans ces conditions que ça bar-
Be un peu quelquefois la poésie la po-
Esie.

Dans *Grenouilles*, Queneau masque son scepticisme fondamental sous une manière de B-A-BA mirlitonesque qui pourrait bien être une profession de foi. Mais ma préférence irait à ce petit chef-d'œuvre :

L'INSTITUTRICE

Mademoiselle a des petits seins
qui font cui-cui
quand on les touche.
Mademoiselle enseigne le dessin,
la cuisine
et les arts de la bouche.

---

(1) Mallarmé ou le triomphe de l'*Anti-Art* ! !

Contrairement à ce qui se passe pour trop de recueils de poèmes, on trouve, à lire ces *Bucoliques*, un réel divertissement, au sens le plus naturel du mot. Il y en a pour tous les goûts. J'entends qu'on peut regarder ces poèmes sur leur endroit pour rire et sur leur envers pour les oublier.

Je voudrais ajouter ici une dernière observation. La négation de la littérature devrait, logiquement, conduire les auteurs à cesser d'écrire. Or, tous ceux qui font profession de la disqualifier, n'en continuent pas moins à mener une vie de gens le lettres caractérisée.

Cette remarque ferait assez bien la conclusion de ce petit livre qui ne la prévoyait pas.

LUC DECAUNES.

●

PAROLES DU POEME, par Jean TORTEL (*Editions Robert Laffont*).

La discrétion, la modestie et la pudeur peuvent être un vice, une faute, une faiblesse; jamais une tare, souvent une vertu. *Modeste,* en espagnol, il n'est pas de plus bel éloge pour une femme: c'est un sommet de la délicatesse. J'aimerais qu'il en fût ainsi, en français, pour les poètes, comme il en était naguère pour l'homme d'y être appelé « honnête ».

Je ne connais pas de poète plus discret, plus modeste, plus pudique, plus honnête en ce sens, que Jean Tortel. Il ne dit rien qui ne soit vérité, la sienne d'abord. Il parle, et on l'entend. Il n'élève jamais la voix, et sa voix porte. Mais jusqu'ici c'est lui qui avait parlé pour son œuvre, et son œuvre parlait pour lui. Voici qu'il s'est donné le dessein de *faire parler* l'œuvre, en soi, pour soi, et sur celui qu'elle vise avant tout, non pas l'auteur, non pas l'amateur, mais l'Homme.

Paroles du poème, ce titre du dernier recueil de Tortel, dit bien ce qu'il veut dire, et montre assez cette étrange ambition: considérer le poème comme un être organisé, le tenir pour doué de la parole, lui attribuer le pouvoir et le rôle de s'exprimer lui-même sur sa fin dernière.

On voit très bien quelle objection faire à la tentative, avant même d'en juger le fruit. Tortel a vu l'objection, comme vous et moi nous la voyons: c'est que le poète soit dupe de ce que les psychologues appellent une illusion de connaissance, ou d'une illusion tout court, et qu'il ne fasse que transmettre ses propres paroles, par lui-même réentendues après avoir été par lui-même créées.

De toute façon Tortel sait bien quel risque il court: celui de n'être pas cru, précisément, sur parole. Et il se proclame « d'ailleurs bien convaincu que ce renversement, peut-être encore inouï, dans le rôle du parlant, sera difficilement accepté et que les lecteurs consentiront mal que celui qui dit JE ne soit pas lui (le poète) ».

Il fallait pourtant que Tortel en vint là, car ce n'est pas chez lui un trait de lumière, une foudre imprévue, mais le résultat d'une longue suite de pensées appliquées à l'essence de la poésie, à l'état de poète et à la nature du poème. Qui lit ses excellentes chroniques sur les faits poétiques a dès longtemps compris que, pour Tortel, « la poésie a un corps » ; que le poème est non seulement un objet, et réel, mais *aussi* un être, et vivant, au-delà de tout ce qui en fait une image mystique, un instrument de connaissance ou l'interprète d'un message civique.

Je pense que Tortel ne s'est pas trompé dans son intention. Je n'affirmerai pas qu'il a toujours réussi à dissiper l'illusion sinon pour lui, au moins pour le lecteur. Il n'est pas douteux que c'est *d'abord* le poème qui parle, et lorsqu'il dit

Je marche imprévisible...

ou

Je suis venu de loin...

ou

Je te parle de moi...

il n'est pas douteux que c'est d'abord le poème et lui seul, que j'entends parler. Et cela suffisait à justifier la tentative de Tortel.

Mais il n'est pas moins sûr qu'un fatal antropomorphisme me conduit peu à peu à superposer le visage du poète à celui du poème, à substituer la voix de l'un à celle de l'autre. Et lorsqu'il dit :

Les yeux bandés, le front
Noirci par la tempête...
Assassiné demain
J'éveille ma blessure...

c'est, malgré moi, le poète que j'entends parler, davantage que le poème.

Je ne dis point ceci comme un reproche à l'auteur, mais plutôt à moi-même : c'est que je n'ai pas accoutumé de faire l'effort qu'il demande à mon oreille, à mon entendement, à ma sensibilité.

Cela tient peut-être à ce que cette difficulté s'offre sous une apparence trop facile. Je dis : une apparence, car rien ne se présente plus clair, plus transparent même, plus sobre, plus économe de moyens, plus coulant et plus sec, comme une poudre de cristal entre les doigts, que les cinquante couples de quatrains hexasyllabiques et parfaitement isomorphes qui composent les *Paroles du Poème*.

On voit ici à quoi les méditations de Tortel sur *l'art* de la poésie l'ont mené : au langage le plus dépouillé d'effets qui soit, à la construction la plus stricte. Tous ses vers sont des épigraphes qui ont la ligne, le grain et la pureté de la pierre. Mais aussi tous ses mots sont des flèches qui font cible, et qui vibrent autant que la corde qui les a projetées.

Cette double image que je crois inventer pour soutenir mon argument, voici que je la retrouve dans la conscience même qu'en a le poème. Son avant-dernier propos me déclare tout net :

La pierre en mouvement,
La chose dure en marche.
A travers ma beauté
Passent de grands témoins.

Les cordes ont vibré
A faire peur au monde
Et je saigne devant
L'inexplicable mur.

Cet exemple montre bien *la qualité* d'un tel vocabulaire et ce qu'il implique de plongées dans les secrets du langage, et d'orgueil légitime quant aux mystérieux pouvoirs de l'expression verbale : le poème fait du poète l'égal de Dieu. L'œuvre de Tortel s'achève superbement par cette affirmation :

Rose cire soleil.
La mer est merveilleuse.
L'épithète choisie
Est le tremplin du Dieu.

On ne manquera pas d'associer le nom d'un Tortel à celui d'un Francis Ponge ou d'un Guillevic. On l'a déjà fait, et l'on n'a pas eu tort, mais ce serait voir court que de le tenir enclos dans cette « famille » sans remarquer aussi la part qu'il fait au chant, à la sensibilité, à l'amour. En ajoutant, dans un même recueil, le *Corps véritable*, qui date de 1943, *aux Paroles du Poème*, qui lui sont antérieures, Tortel nous rappelle et nous montre à nouveau qu'il est un des lyriques les plus chaleureux de notre époque et que peu d'entre nous, sinon Eluard, n'ont mieux chanté l'amour que Jean Tortel lui-même, qui ose proclamer :

Qui n'aime pas ne comprend pas ce que je dis.

Tortel incarne l'amour terrestre dans un personnage sans nom, qui n'est pas un mythe ni un symbole, mais un être réel, un être de chair, un « corps véritable » en vérité, l'être d'amour par excellence, la femme, ou mieux tel qu'il l'invoque et comme on voudrait pouvoir la dénommer : « Femme ».

Femme nouvelle, mouvement
Qui déchire une ombre de sable...

Et c'est un être si réel que, tout naturellement, c'est lui que Tortel a retrouvé, invoqué de nouveau, quand sa poésie s'est mise, sans calcul et sans ostentation, publique ou clandestine, à épouser le destin commun des peuples opprimés, pour « l'honneur des poètes » :

Femme, descends ! Les mains sont ivres
A la minute du grand froid...
Femmes, poitrines du matin
Ouvert par la faim de la veille...
Femme, ton silence inflexible

Est la hampe de nos drapeaux...
Torche au fronton de la colère,
Femme, silence aux seins de pierre.

Ainsi, dans ce recueil, Tortel donne-t-il trois aspects d'une « diction » qui lui est fort personnelle tout en révélant le pouvoir d'être admirablement « commune ». Sa poésie est aussi bien faite pour lui, pour moi, que pour tous. Quand il a voulu la charger d'un message propre à exprimer les vertus de tout un peuple et à être entendu par lui, il n'a pas eu besoin de changer les bémols à la clé, de hausser la tessiture, de renforcer la batterie. Il y est allé du même ton et du même *tempo*, clair, net, sans délires d'orchestration. Et cela *tient*. Ce n'est point parce que sa poésie a été « résistante » qu'elle résistera, c'est parce qu'elle *résiste* qu'on la tiendra un jour pour avoir été des mieux résistantes.

Si l'idée d'un classicisme, et moderne, peut encore signifier quelque chose dans ce monde abandonné à toutes les démesures je mets en fait que l'œuvre poétique de Jean Tortel, au-delà des rhétoriques, des poncifs, des académismes, et même ceux d'hier, est aux premiers rangs des œuvres qu'on se plait d'avance à connaître classiques.

GABRIEL AUDISIO.

●

CHOIX DE POEMES, par JULES SUPERVIELLE (Gallimard).

L'anthologie des poèmes de Jules Supervielle publiée par Gallimard nous permet un voyage à vol d'oiseau au dessus de l'œuvre du grand poète. Le livre refermé, nous restons un peu sur notre soif mais il ne pouvait en être autrement. Si l'inspiration de Supervielle est un grand fleuve, ici nous avons l'impression de voir une eau plus rapide couler entre ses rives et nous traversons en hâte les configurations sablonneuses et un peu monotones qui s'étendaient autour des premiers « Débarcadères ».

Le chef d'œuvre de Supervielle, « Gravitations », dont certains très beaux poèmes ne figurent pas dans le choix de Gallimard, était tout poreux d'influences marines et célestes, pénétré d'ondes secrètes, tissé des rayons ultra-violets qui nous parviennent de l'autre côté de la mort. L'enfance y luisait sous la forme de rosée ou de givre sur les végétations fabuleuses naissant au hasard des poèmes. L'éther poétique ou l'âme se meut avec une vitesse surnaturelle, y devenait sensible. L'ozone, l'iode, les embruns, l'écume ; l'alcool bleu de l'espace procuraient une tendre griserie. Dans ce milieu salin naissait la véritable poésie de Supervielle. La mer était le support d'innocentes féeries. Au milieu de l'opacité des eaux explosait le magnésium pur d'une image. A travers le frêle filet des veines passaient de grands songes phosphorescents comme les poissons d'une mer inconnue. Le recueil entier était une merveilleuse fable où s'effaçait toute pesanteur.

Les livres suivants ont amplifié la résonance de cette voix. Supervielle a multiplié les escales parmi nous. Un poème n'est pas pour lui un poumon d'acier. Il aime respirer en notre

compagnie la poésie, cet « angélique oxygène ». Ce n'est pas lui qui se complait dans la solitude. Il est toujours en train de parler à quelqu'un à travers les murs ou les mers. Souvent à un disparu. Il est toujours en communication avec quelque chose d'un bout de la terre à l'autre. Mais ces illusions ne peuvent sans cesse se maintenir. Les murs redeviennent vite de vrais murs, les mers de vraies mers, accablées de distances, les morts sont de nouveau indistincts et ne cherchent plus d'alibi parmi nous. L'angoisse qui flotte alors est d'une matière ténue. Elle se condense parfois un peu et ce sont de purs et graves poèmes où Supervielle devient pour nous le Rilke français. L'oreille collée à la mince paroi du poème, il écoute les rumeurs de l'autre-mort. Mais quelle soif de vie chez le vieux poète ! Ses créatures altérées d'être semblent se presser vers les paroles qui les feront vivre. Foisonnent les fables, les rêveries, les allégories dont aucune ne parvient à la consistance du mythe mais avec quelle aisance elles s'emparent du temps et de l'espace ! Et c'est la « vague de la mer naviguant depuis Homère ». C'est la fable interstellaire des « Germes ». C'est « La jeune fille qui se réveillera dans mille ans ».

« La mémoire humaine roule sur le globe, l'enveloppe,
Lui faisant un ciel sensible innervé à l'infini. »

Et parfois un souvenir du futur se glisse en nous à notre insu.

J. PEYRAT.

●

CHANSONS DU DE A COUDRE, par PIERRE EMMANUEL (*L. U. F.*)

Que les *Chansons du Dé à Coudre,* comme naguère les *XX Cantos* que l'on y retrouve d'ailleurs soient une sorte de gageure, critiques et lecteurs ne manqueront pas de le penser. Si insatisfaisante soit-elle, cette impression n'est pas irrecevable d'emblée. Il est normal après tout que le poète le plus admiré et le plus discuté de sa génération, le plus verbalement doué à coup sûr, entreprenne de démontrer, à ses détracteurs surtout, qu'il n'a pas toujours besoin de recourir à l'éloquence et sait au contraire pratiquer la vertu de concentration. Ai-je besoin de dire que cette interprétation des *Chansons du Dé à Coudre,* valable littérairement parlant, doit être écartée si par delà les apparences formelles de l'œuvre on se soucie d'en dégager le sens et la saveur ? C'est pourquoi je me refuse à voir dans ces textes un exercice de rhétorique, à les juger sur leur allure de lyrisme gnomique et à certains égards mineur. Pour qui sait les lire avec la ferveur qu'ils méritent ces poèmes « de peu de mots » mais « de l'intime de l'être » et qui tendent au silence comme tout état mystique sont aussi émouvants que telle imprécation de *Jour de Colère* ou telle vision de *Sodome :*

Ce sont toujours les mêmes mots
Qui hasardent le monde
C'est la même colombe
Qui surplombe
Les eaux.

Je ne prétends pas que Pierre Emmanuel se meuve aussi aisément sur le mode gnomique que sur le mode épique. Il y a dans les *Chansons du Dé à Coudre* quelques mesures fausses, voire quelques mesures pour rien, mais en fin de compte ces erreurs contribuent à nous faire mieux saisir la nature et les intentions du poète. Tout compte fait la lecture des *Chansons du Dé à Coudre* ne saurait permettre à quiconque d'aborder l'œuvre d'Emmanuel, mais elle est merveilleusement « élucidante » pour qui la possède déjà. Elle ne peut que renforcer, au moment où la mode littéraire est à des recherches fort différentes des siennes, l'estime que l'on doit à un poète dont nous n'oublierons jamais quant à nous qu'il fut l'interprète de nos douleurs et de nos espoirs.

●

L. G. G.

LE MYTHE DE LA ROCHE PERCEE, par YVAN GOLL, (*Hémisphères.*)

Le dernier recueil d'Yvan Goll s'inspire du même paysage gaspésien qui nous a valu *Arcane* 17, de Breton. C'est une rencontre purement fortuite mais si les limites d'une simple note ne l'interdisaient on pourrait montrer comment et pourquoi Yvan Goll est demeuré le seul représentant authentique (avec Marcel Sauvage peut-être) d'un certain esthétisme d'avant-garde que la révolution surréaliste a rejeté dans l'ombre mais que les jeunes poètes s'efforcent précisément de réinventer.

Pris en porte à faux depuis bientôt trente ans entre une « droite » qui n'a rien appris et une « extrême-gauche » qui se flattait de tout oublier, le critique qui dès 1922 avec son *Anthologie des Cinq Continents* révélait à la jeunesse d'alors la poésie mondiale, le poète de *Chansons Malaises*, de *Métro de la Mort*, de *Jean Sans-Terre* fait paradoxalement figure d'isolé.

L'œuvre d'Yvan Goll illustre en effet, et est à peu près seule à le faire, l'évolution de la poésie dite cubiste qui n'eut jamais de commun avec la peinture du même nom que son caractère d'entreprise concertée. Elle constitue une entreprise analogue à celle de Braque sur le plan pictural. Elle s'est efforcée de dégager de leur gangue de poncifs les éléments de l'expérience sans prétendre renouveler celle-ci ; elle a voulu témoigner moins par la violence d'une passion personnelle que par la nouveauté des effets qu'elle produisait. A cet égard Yvan Goll, poète d'inventaire plus que de découverte, est le représentant le plus qualifié en notre langue d'une conception qu'ont au cours de ces dernières années illustrée des hommes comme Ezra Pound et T. S. Eliot.

Les lecteurs du *Mythe de la Roche Percée* seront sensibles favorablement ou défavorablement, là n'est pas la question, à l'allure en quelque sorte didactique des développements du poète. La valeur des images de Goll ne repose point en effet sur le seul rayonnement affectif mais encore et surtout sur leur vertu intellectuelle. Une poésie qui ne s'adresse point seulement à la sensibilité du lecteur mais aussi à ses connaissances, voire à son érudition scientifique, c'est là entreprise assez insolite pour qu'on ait à cœur de mieux connaître Yvan Goll.

L. G. G.

LE ROMAN

LA CONFESSION DE DIOGENE, par **Raymond Guérin** (*Gallimard*).

Ne cherchons ici, ni une biographie historique, ni une étude sur la philosophie du Cynique, « citoyen de l'univers, chien royal, que sais-je encore ». Diogène, ce ne fait aucun doute, parfois s'appelle Raymond Guérin. Ou plutôt Guérin, comme Diogène, trouva dans un de ses proches (nous l'avions appris en lisant *Quand vient la fin*) un personnage dans la bouche duquel, confesse Diogène, « il n'était jamais question de joies, mais d'obligations ; d'amours ou d'amitiés, mais d'intérêts ; de passions, mais de devoirs ; de gratitude, mais de rapacité » ; le fils Guérin, comme le fils d'Icésius, se montra quelque temps l'objet d' « un combat perpétuel entre les survivances d'un idéal de pureté laïque et les sursauts (d'une) lucidité égoïste » ; entre autres ressemblances encore, et l'on en oublie, Diogène aussi est accusé par les pères de famille « de vouloir saper les assises de la cité », quand, au retour d'une captivité chez les Crétois, qui dura quatre ans, il se met, « d'une écriture si posée et si régulière » à établir l'instabilité d'une certaine société où dressent la tête de « prétendus hommes libres, ceux qui avaient droit au titre trompeur de citoyens » ; enfin, Guérin se rencontre avec Diogène pour lever certains voiles épais et pour appeler un chat un chat. L'entreprise, cependant, n'est jamais d'un écrivain qui tâte d'une pâture où brouter commodément, mais d'un homme qui cherche à éclairer sa lanterne.

Raymond Guérin, il ne nous en a rien caché, a eu une adolescence essentiellement vouée au conformisme d'un certain corps social qui lui a révélé les malversations systématiques d'un type courant d'être humain. Il a réagi, non en s'opposant pour s'opposer : d'abord pour échafauder son propre personnage qu'il a voulu unique, dépendant de soi, et aussi peu que possible de l'air ambiant. Mais, s'il a pu parler quelque part de « presser son pus », c'est qu'il veut presser de la même façon et en même temps celui de ceux qui, semblablement, furent à leur heure prisonniers d'une Morale qui se satisfait d'une majuscule et d'une Ethique sans ampleur, défigurée par le repliement sur des contingences ou des aises conventionnelles. Diogène, ainsi, il faut bien revenir à lui, avait le désir peut-être d'une société qui fut en premier lieu l'expression d'une volonté individuelle. Et l'on peut penser que cette *Confession* apocryphe ou, si l'on veut, cet exposé de Guérin a l'ambition de traiter du mythe de l'homme social, d'en montrer les erreurs, les mensonges, les vices, les dangers.

L'homme, selon Diogène, est chair avant d'être esprit. Quand il avance dans l'ordre de la pensée, se jugeant faible, « il invente les dieux ». De là viendraient ces deux mouvements opposés, l'athéisme d'une part, la théologie d'autre part. Mais Diogène, qui est un simple, qui désire être un simple, estime l'un et l'autre néfastes s'ils tendent à détourner le peuple vers des idées au mépris de l'enveloppe charnelle sans laquelle les idées ne sauraient prendre essor. En clair, Diogène déclare que le premier

devoir de l'homme est d'être homme, c'est-à-dire, de vivre. Or, tout est habitude, soumission, convention. La vie spirituelle, voire intellectuelle, a imposé des lois à la vie physique. Diogène devient misanthrope parce qu'il ne trouve guère d'exemples où l'être humain puisse se défaire des servitudes inventées par ses semblables. Elles commencent à frapper le corps qui doit admettre leurs contraintes ou, s'il perçoit ses tendances, doit, avant d'y répondre, savoir si elles sont licites ou pas. Mais, qu'est-ce qui est licite ? Diogène, lui, considère que les principes sont sans valeur pour qui a un intérêt immédiat à les voir tels. Au nom de sa personne, pourvue de muscles, d'organes, d'appétits, d'instincts, d'un jugement qui est à elle comme son omoplate ou son estomac et, peut-être, à un degré moindre, d'une pensée à l'origine étroitement unie à son être physique, il interdit l'intrusion de la société dans le développement de la vie. C'est pourquoi l'ordre établi, les pontifes du pouvoir temporel, la tyrannie, les appels du mysticisme, le mariage, tel qu'il est entré dans les mœurs en représentant un cadre plutôt qu'une action, la monogamie, en un mot les institutions humaines sont dangereuses, suivant Diogène, dans la mesure où elles veulent empêcher l'homme de répondre à tout ce qui sourd de son être total. Diogène en arrive à se montrer inhumain. Car, quoi qu'on fasse, l'homme social existe, mais il représente un problème à édifier, car l'homme social, si l'on s'en tient à ces deux mots, c'est une abstraction ; admettons la nécessité d'une société composée de membres vivants.

●

A lire *La Confession de Diogène,* on constate que la position critique de son auteur n'est pas sans fondements très sûrs. Il a, avec une acuité sans défaillance, perçu la difficulté pour l'être humain de rester humain. L'injustice, l'hypocrisie, l'indignité, la vanité, sont découvertes, montrées nues, parfois ironiques, parfois grimaçantes, le plus souvent ignobles. Diogène, ni Raymond Guérin n'évitent pas d'être clairvoyants jusqu'à douter d'eux-mêmes : « N'y avait-il pas cent Diogène en moi ? » reconnaissent-ils. Et « au bout de soixante-dix ans, avoue l'homme de Sinope, j'en étais encore à attendre je ne sais quoi d'impossible ». Cette dernière réflexion, d'une émouvante humilité, nous montre Guérin qui, dressant le procès du mythe de l'homme social, lui oppose celui de diogène en l'animant d'une expérience personnelle tendue vers une sincérité qui s'essaie à être absolue.

Tous ceux qui s'intéressent à l'homme, à sa vie animale, à son comportement parmi ses semblables, à ses activités avouées ou cachées, trouveront sans peine dans cette *Confession de Diogène* quelques relations opportunes entre leurs préoccupations et celles de Guérin. Dans l'œuvre de ce dernier, cet ouvrage n'est pas un à-côté ; et, mieux qu'un aspect, elle s'en révèle un fragment qui complète ce que nous avons déjà lu, et prépare, en l'épaulant, la suite de *L'Apprenti.* Mémorialiste, moraliste ou romancier, Raymond Guérin nous livre un témoignage qui, pour noir et dur qu'il soit, si acharné qu'il se montre, ne laisse pas de souhaiter une possibilité d'espérance, quelque jour. Ou alors, à quoi servirait à l'homme d'engendrer l'homme si ce n'était pour se détruire afin de pouvoir une fois, enfin, vivre et faire vivre ?

LOUIS PERCHE.

LES HOMMES ET LES AUTRES, par ELIO VITTORINI (*Gallimard*).

« *On dit : l'homme. Et nous, nous pensons à celui qui tombe, à celui qui est perdu, à celui qui pleure et a faim, à celui qui a froid, à celui qui est malade, et à celui qui est persécuté, à celui qui se fait tuer. Mais pensons à l'offense qui lui est faite... Mais l'offense en soi ? Est-elle autre chose que l'homme ? Est-elle hors de l'homme ?* ».

Voilà un sujet magistral et neuf ; un problème auquel les dernières années ont conféré une tragique actualité, que chacun d'entre nous porte au fond de soi, et que nul auteur n'a songé à traiter : éclairer le bourreau du dedans, et non du dehors, rechercher les mobiles *humains* qui poussent les dictateurs et les tortionnaires. Vittorini insiste sur cette idée dans une note liminaire, où il nous prévient que la traduction de son titre est erronée : « Uonimi et no... *signifie exactement que nous, les hommes, pouvons être des non hommes... C'est dire que ce titre vise à rappeler qu'il y a, en l'homme, de nombreuses possibilités inhumaines. Mais il ne divise pas l'humanité en deux parties, dont l'une serait tout humaine et l'autre, tout inhumaine* ».

Je dois dire dès l'abord que Vittorini, ayant clairement entrevu l'importance de ce sujet, l'ayant exactement défini, ne le traite pas. La résistance milanaise pendant l'hiver 44, et la répression qui s'abattait sur elle, constituaient cependant des matériaux de premier ordre. Mais Vittorini prend parti. Il s'identifie avec N 2, militant de la résistance, et personnage central du roman. Dès lors, l'humanité est coupée en deux. Dès lors, les occupants et leurs complices deviennent *l'ennemi*. Certes, leurs actes sont dépeints avec une très grande objectivité. La scène où le capitaine Clemm fait lentement déshabiller un homme, et le donne en pâture à ses chiens, est écrite avec une sobriété hallucinante. Mais tous ces actes, malgré le retrait de l'auteur, tendent à démontrer *l'inhumanité* de l'ennemi. Pourrait-il en être autrement ? Je ne le pense pas, ni ne le souhaite. L'horreur et la honte sont trop récentes, et sans doute faudra-t-il attendre qu'elles soient oubliées pour tenter la description et l'explication de l'homme hitlérien.

Le même souci d'objectivité apporté par Vittorini à parler des policiers allemands ou des miliciens italiens, se retrouve dans sa peinture des résistants. Son style, dépouillé jusqu'à la sécheresse, sans une effusion, sans une image, contribue à donner cette curieuse impression d'impassibilité, de froideur. Il semble que l'auteur l'ait lui-même senti, et que ces monologues intérieurs, qui viennent couper l'action, lui aient été un moyen d'intervenir plus directement dans la vie de ses personnages. Mais, cet artifice même, nous enfonce davantage dans la solitude, et, le dirai-je, dans le désespoir. Ici non plus, nous ne voyons les sentiments, ni les suprêmes raisons qui donnaient à ces hommes la force de lutter jusqu'à la torture et à la mort. Seul et désespéré ; ainsi nous apparaît N 2, dont le dernier acte ; cette

attente volontaire des balles qui doivent l'abattre, équivaut à un suicide.

Malgré la force poignante de certaines de ses parties, nous récusons ce témoignage : l'homme n'est pas seul, et la résistance a été avant tout une communion.

JEAN LARTIGUE.

●

JEAN, BERGER, par PAUL FABRE (*Ed. Cahiers de l'Alpe, Grenoble*).

J'ai vu Paul Fabre, il y a douze ans, dans son ermitage matheysin, au temps où il nous confiait sa *Randonnée* et ses *Heures d'Abéché*, qui eurent le prix de Littérature Coloniale, et je fus frappé par l'identité de l'homme et de la chose écrite. Rarement plus de bonté ne s'était exprimée aussi simplement ; rarement l'amour de notre pauvre espèce n'avait mieux arraché le vocabulaire à ses œuvres de mensonge pour le réintégrer dans son office naturel de communion. Ses pages respiraient du même rythme que lui. Elles se soulevaient d'elles-mêmes à son souffle montagnard. Il disait la beauté des vies humbles, des gestes sans emphase, les joies de chaque jour et la charité vigilante qui s'exerce avec humour.

Jean, berger, ouvre un autre cycle ; le monde où vit Fabre s'est amoindri en étendue pour gagner en hauteur, ce qui suppose : en profondeur. Et les pages de ce livre, où l'homme cède la place à la montagne exaltante, aux animaux paisibles, ne sont qu'une longue méditation, un monologue de solitaire qui met sa pensée et ses actes en règle avec ses raisons d'être.

Une saison s'écoule au flanc des alpages, sans autre drame que le tableau changeant des heures et des intempéries et, cependant, toute la vie est là, dans les échos des vallées, la chanson des eaux qui ruissellent, les bêlements qui se répondent, ou l'aboi du chien, seul compagnon de veillée. Mais son acte de foi dans la nature qui devient le plus souvent acte d'amour ne cesse d'aimanter le recueillement de *Jean, berger,* et de le guider par le sentier du souvenir, qui est bien souvent celui des aigles, vers les zones apaisées d'une grâce toute terrestre où le sentiment du divin se confond avec la sérénité du pâtre.

Ce livre, auquel je ne reprendrais que quelques tournures de style un peu gauches, quelques préciosités dialectales, m'émeut de cet attendrissement qu'on a sur soi-même quand on se veut meilleur. Je le prends parfois et le respire, comme un bouquet de montagne dont chaque fleur ne fait pas parler d'elle, mais dont l'ensemble est sans prix.

JEAN BALLARD.

AU PAYS DU BON DIEU, par Yves Malartic (*La Table Ronde,* Edit.)

Roman d'un noir américain qui, en Septembre 1944, débarque — G. I. — à Marseille. L'atmosphère de l'époque (marché noir, putasserie, crimes quotidiens, M. P.) est parfaitement rendue. L'essentiel tourne autour du racisme anti-nègre qui empoisonnait une armée venue, alors et entre autres choses, combattre le racisme nazi. Plus qu'un roman, ce livre est aussi un document à joindre au dossier de la grande tumeur noire qui infecte les U. S. A.

A. B. D.

SOUVENIRS D'UN ENDORMI, par Jean Bailhache. — **L'EPEE DANS LES REINS,** par Georges Adam (*Gallimard, Edit.*)

Plus qu'au lendemain de 1918, la guerre et l'occupation des années 1939-45, nous valent une avalanche de témoignages, récits, souvenirs nus ou romancés où l'historien de demain, où le futur Balzac et le futur Tolstoï pourront puiser les éléments de leurs constructions. Ceux que nous donnent Jean Bailhache auront leur place dans le choix à faire. Vie d'un chef de section d'infanterie pendant la drôle de guerre et pendant les deux ou trois semaines de combat, ce récit vaut surtout par sa mesure et sa modération. Il n'en est que plus significatif et même accusateur. Il faut le dire, la valeur de nos cadres tant d'active que de réserve était dans l'ensemble, en 1939, loin de celle des cadres de 1914. Il ne s'agit pas ici d'une œuvre littéraire, car le style en est assez lâche et émaillé d'impropriétés, mais cette réserve n'enlève rien à la saveur du document.

Quant au récit de Georges Adam, assez nerveux et tendu, il met en scène les éléments d'un groupe d'infanterie fuyant la poussée allemande dans la région de l'Aisne.

A. B. D.

LA PHILOSOPHIE

LOGIQUE FORMELLE. LOGIQUE DIALECTIQUE, par HENRI LEFEBVRE (*Editions Sociales, Paris*).

Henri Lefebvre, déplorant « l'absence de tout exposé du matérialisme dialectique dans son ensemble en tant que conception du monde s'efforçant vers l'expression totale de la réalité », (1) se propose, autant qu'il se peut, de combler cette lacune, et publie aujourd'hui le premier tome d'une œuvre importante qui ne comprendra pas moins de huit volumes.

Il est bien vrai que parmi les exposés du marxisme, la plupart — j'entends les plus sérieux — écrits par des écrivains étrangers, sont aujourd'hui difficilement accessibles. Nous ne pouvons, par conséquent, que nous féliciter de cette importante entreprise.

Dès ce premier ouvrage, Henri Lefebvre s'attache à l'étude de la dialectique, à la fois comme méthode et loi fondamentale de la pensée. Mais il ne s'agit pas d'un exposé dogmatique. Il entend resituer la dialectique dans le progrès général de la connaissance et découvrir en elle le point d'aboutissement d'une réflexion aux prises avec le réel et contrainte de se pencher sur les conditions de son propre exercice. Il s'agit donc moins ici d'examiner la dialectique dans sa signification objective que comme loi logique de la connaissance. En ce sens, on comprend que le premier souci de l'auteur ait été de discuter du « problème de la connaissance » en tant que problème logique fondamental.

Selon lui, ce problème, la philosophie toute entière, située « sub specie metaphysicæ», l'a généralement mal posé, si mal qu'elle a pris pour un problème, ce qui n'est, à regarder la question sans prévention, qu'un simple fait. Sans doute, ce fait, comme tous les faits, pose-t-il des problèmes, mais il ne saurait en constituer un par lui-même.

D'où vient donc que la métaphysique ait pu voir dans la connaissance un problème ? Par suite d'une désarticulation arbitraire du réel, qui sépare le sujet de l'objet. Or, le réel n'est jamais un problème. Il est un fait et, comme tel, relève non d'une interrogation posée « a priori », mais d'une analyse et d'une synthèse, effectuées « a posteriori ». Ainsi, au pseudo problème de la connaissance, importe-t-il de substituer une « théorie de la connaissance », elle-même fondée sur « l'histoire de la connaissance ».

Cette observation nous introduit directement à la critique des solutions données au « problème » de la connaissance : Idéalisme et Matérialisme. Et l'auteur conclut cet examen critique en affirmant la nécessité d'une logique qui, pénétrant

(1) Logique formelle. Logique dialectique. Introduction.

profondément le réel, se présente comme un raccourci de « toute l'expérience humaine ».

Le deuxième chapitre est tout entier consacré à démontrer que la pensée n'est pas constituée par un ensemble de représentations ou concepts figés, mais par un mouvement incessant : « Non seulement toute pensée est un mouvement de pensée, mais toute pensée vraie est pensée (et connaissance) d'un mouvement d'un devenir » (p. 59).

« Dans certains cadres, entre des pôles déterminés : la vérité et l'erreur, l'absolu et le relatif, l'abstrait et le concret, l'analyse et la synthèse » etc. (58), toute pensée se meut. L'erreur de la logique classique est d'examiner ces termes séparément, alors qu'ils n'ont pas de signification réelle l'un sans l'autre. Ils désignent des « moments » de la pensée, mais des moments inséparables sous peine de voir sombrer la pensée même dans la pure illusion, dans l'ombre de la pensée.

S'il est vrai que la pensée est d'abord mouvement, il devient possible, de ce point de vue, d'examiner les limites et la valeur de la logique formelle. C'est là précisément l'objet du troisième chapitre. La logique formelle est atteinte d'une étroitesse congénitale, spécifique en ce qu'elle se réfère aux formes « pures », de l'entendement. Elle les sépare de leur contenu, de là sa vérité sans doute, mais insuffisante, abstraite, relative. Est-ce à dire qu'on la puisse réduire à un jeu sans valeur ? Henri Lefebvre ne le pense pas, et souligne qu'elle constitue un « moment essentiel de la raison », et qu'elle fut un instrument de progrès.

Mais en raison de ce progrès même, nous sommes obligés de dépasser le stade de la logique formelle. Il importe d'utiliser un mouvement de pensée qui saisisse dans leur unité profonde le réel et le rationnel ; une pensée pour qui, selon la formule de Hegel : le réel soit rationnel et le rationnel soit réel. Ce sera le rôle de la logique concrète dialectique que d'assurer le dépassement du formalisme logique. Tout le quatrième et dernier chapitre sera consacré à l'étude d'une pensée saisie dans ses opérations dialectiques selon un certain nombre de lois qui sont les lois mêmes du devenir perpétuel de la connaissance.

●

Quelqu'intérêt que l'on puisse éprouver à cet exposé clair et bien conduit, nous ne saurions affirmer qu'il nous satisfasse entièrement, surtout en son premier chapitre, dont cependant l'importance théorique est indiscutable.

Il s'agit, en effet, de situer exactement la question qu'Henri Lefebvre se propose de traiter et, en particulier, d'examiner comment il importe d'aborder la connaissance. Il nous semble que l'essentiel, en cette matière, selon la volonté de l'auteur, est de montrer que l'erreur fondamentale fut de définir la réalité connue sous l'angle d'une immuable éternité et de la séparation des essences. C'est cette erreur démontrée qui nous conduit tout droit à une conception dialectique. Or, si Henri Lefebvre s'efforce

à cette démonstration, il y mêle constamment une réfutation d'un autre ordre, celle de l'idéalisme (2). C'est là une source de confusion pour le lecteur qui n'est point obligé, pour lire l'ouvrage qu'on lui offre, d'avoir fait son apprentissage par la lecture de Marx ou Engels. D'autre part, nous pensons qu'Henri Lefebvre n'explicite pas suffisamment, dès le début de son exposé, que la critique marxiste s'exerce sans doute contre l'idéalisme, mais au moyen *d'un changement radical* dans l'orientation et le sens de la pensée. Nous entendons par là qu'il ne s'agit à aucun moment pour le marxisme de réfuter la métaphysique en se situant sur son propre terrain. C'est au contraire en se plaçant sur le terrain de l'histoire concrète. Il y avait donc lieu, croyons-nous, d'indiquer nettement :

1° Que la métaphysique extrapolant les conclusions de l'expérience définit à priori la nature de la substance (idéale ou matérielle). Elle imagine les êtres et leur nature derrière le monde sensible.

2° Que le marxisme, soucieux de se placer sous la lumière de l'histoire, se borne à cette constatation essentielle : l'homme et sa conscience sont un produit tardif de la nature. Il y a donc un réel au sein duquel il apparaît et qui existe avant lui et sans lui.

Ceci posé, il reste que la question n'est plus tant de définir l'essence dernière du réel (question métaphysique) que de poser un réel objectif qui déborde largement dans le temps l'existence de l'esprit.

Une chose est d'affirmer qu'une nature existe indépendamment de nos sensations, autre chose que ce réel est matière, esprit ou quoique ce soit d'autre. Toute conclusion sur ce point est une conclusion « a priori », donc métaphysique, contraire aux conceptions du marxisme qui ne peut, conformément à son esprit, que laisser à la science le soin de trancher un tel problème, si même il a un sens réel.

En ce sens, on peut parler de matérialisme, mais il doit être bien entendu que le terme ne tranche pas le problème métaphysique des substances. Sans doute, Henri Lefebvre reconnaît-il cette vérité lorsqu'il écrit : « L'unique propriété assignable, philosophiquement (3) à la matière et dont l'admission définit le matérialisme moderne, est d'exister hors de notre conscience, sans nous, avant nous — quelle que soit cette existence (34). Mais nous persistons à penser qu'il eut été bon de préciser, sans équivoque, cette question dès le début du chapitre.

Nous noterons encore que ces précisions eussent sans doute évité à Henri Lefebvre d'utiliser contre l'idéalisme quelques arguments, dont le moins que l'on puisse dire est qu'ils apparaissent fort discutables et qui, de toutes façons, ne semblent pas devoir rehausser le prestige du marxisme.

---

(2) J'entends bien que l'idéalisme est métaphysique ; mais il n'en reste pas moins que pour l'intelligence, il eut été bon de les distinguer.

(3) Pourquoi philosophiquement ? Précisément du point de vue philosophique, donc métaphysique, il est possible d'attribuer l'idéalité à la matière, de la considérer comme « produite » par l'esprit, ce n'est pas possible historiquement.

A la page 17, nous lisons : « Avec une telle méthode métaphysique, qui définit les êtres et les idées en dehors de leurs relations et de leurs intéractions, *il sera très facile de conclure que la connaissance est impossible,* alors qu'elle est un fait !

« Beaucoup de métaphysiciens raisonnent de la manière suivante : Le sujet de la connaissance, l'être humain est un individu conscient, un moi ; qu'est-ce qu'un moi ? C'est un être conscient de soi, donc enfermé en lui-même. En lui, il ne peut y avoir que des états subjectifs, des états de conscience. Comment pourrait-il sortir de lui-même, se transporter hors de soi pour connaître autre chose que soi ? L'objet, s'il existe, est hors de sa portée. La prétendue connaissance des objets, leur existence même, ne sont qu'une illusion...

La philosophie, souvent, s'est engagée dans des subtilités métaphysiques inutiles. Elle en arrivait à nier à peu près complètement l'existence du monde extérieur. Berkeley n'a-t-il pas dit des objets, dans une formule célèbre : « Their esse is percipi, leur être est d'être perçu, ce qui signifie bien qu'ils n'existent pas en dehors de nous et de nos états de conscience ? ».

On reste confondu devant la qualité de cette argumentation.

Tout d'abord, on aimerait savoir qui considère la connaissance comme impossible ? S'agit-il d'Henri Lefebvre lui-même ? ou des métaphysiciens ?

S'il s'agit de Lefebvre, sans doute ne saurait-on lui dénier le droit de conclure à l'impossibilité de la connaissance métaphysique. Mais c'est là une proposition qui ne peut venir qu'en conclusion des thèses qu'il soutient.

S'il s'agit des métaphysiciens, on ne comprend plus. Outre qu'il apparaît puéril de prêter à la métaphysique l'idée de se poser un problème, qu'elle-même juge insoluble, il est de fait que l'idéalisme *résout* le problème de la connaissance. On peut apprécier, comme on l'entend, les solutions qu'il nous offre, encore est-il qu'il s'agit véritablement de solutions indiscutables.

D'autre part, Henri Lefebvre confond ici deux problèmes essentiellement différents :

1) Est-il possible d'affirmer et de connaître l'existence d'une substance, de définir la nature de cette substance ?

2) Existe-t-il un monde extérieur et qu'en connaissons-nous ?

D'une manière générale, le solipsisme excepté, la métaphysique idéaliste ou matérialiste répond positivement au problème du réalisme du monde extérieur. Ce que nie l'idéalisme, c'est la possibilité de saisir dans, et par la sensation, une substance *matérielle.* Position fausse sans doute, mais non absurde, métaphysiquement parlant. A quoi bon, dès lors , prêter à la métaphysique, l'affirmation d'une absurdité pour avoir la plaisir de la réfuter ?

Voici, par exemple, Berkeley, que cite l'auteur avec complaisance. Sa doctrine est très justement nommée : immatérialisme, et le terme dit bien ce qu'il veut dire. Berkeley fonde sa théorie

sur une critique de la notion de « substance matérielle ». A son propos, il note les dangers de l'abstraction (4) et nie l'existence d'une substance matérielle « en soi ». L'expérience, dit-il, ne nous offre que des idées particulières, des « impressions », au sens où les Anglais du XVIII[e] prenaient ce terme. Par le moyen de noms, de signes, nous en faisons des idées générales, puis nous « réalisons » objectivement ces idées générales. L'arbitraire est dans cette « réalisation » de l'idée. Elle est la source de toutes les erreurs, de toutes les illusions qu'il importe de disqualifier.

L'une des réalisations les plus marquantes est celle de substance corporelle. Celle-ci n'est que le résidu général de toutes nos expériences particulières. En ce sens, il convient de la refuser et de comprendre qu'elle n'est rien en dehors de ce que nous trouvons dans l'expérience.

Ainsi, ce que nie Berkeley, ce n'est point l'existence du monde extérieur, mais qu'il soit de substance corporelle. Le monde extérieur existe comme réalité idéale, substantiellement idéale. C'est d'ailleurs ce que reconnaît Lefebvre lui-même lorsqu'il écrit dans ses « Appendices », par une contradiction qui n'a rien de dialectique : « On sait que Berkeley ne nie pas — bien entendu — que nous ayons des sensations, ni même qu'il existe un monde extérieur ; il nie seulement que ce monde soit matériel ».

On voit, par cette discussion, l'intérêt qu'il y aurait à en bien poser, dès l'origine, les postulats théoriques. Il eût été alors possible de dire simplement : Par son souci métaphysique, Berkeley pose le problème de la substance et de sa nature. Nous, marxistes, soucieux de l'expérience concrète, reconnaissons sans doute tout comme l'idéalisme que le monde n'est *pour nous*, hic et nunc, qu'un ensemble de sensations, mais nous savons qu'il s'agit là d'un phénomène relatif à *notre existence* historique et que le réel objectif existe, qui déborde infiniment notre propre historicité. En ce sens, impossible de suivre Berkeley et l'idéalisme en général, sur leurs conclusions *anti-historiques*. Ensuite de quoi, il eût été facile de démontrer que ce que l'on nomme connaissance illusoire de la métaphysique, c'est l'effort pour échapper à l'histoire, donc à la seule expérience *réellement* vécue, pour y substituer une expérience spirituelle déracinée, où l'esprit se perdant dans la conscience de sa conscience, vide celle-ci de ses rapports au réel objectif, et forge la « chimère de sa propre éternité » (5). Au fond, la source de l'esprit métaphysique, c'est la blessure du temps, la réaction contre le caractère historique, fini, transitoire, de la conscience. Marx nous contraint, à la suite de Hegel, à nous pencher sur le malheur de notre conscience. Avec lui, « l'âme » n'est vraiment plus une « infante en robe de parade ». Réintroduisant le temps dans

---

(4) Lefebvre remontre sur ce point Berkeley lui-même. Il ne saurait mieux que ne l'a fait le philosophe anglais, évoquer les dangers de l'abstraction. Et si la critique des empiristes et des Berkeley m'avait pas été si constante et si vive, le marxisme lui-même n'aurait peut-être jamais existé. C'est d'ailleurs ce profond mouvement de pensée qui nous oblige aujourd'hui à définir le réel par son « objectivité », non au sens du XVIII[e] siècle ou au sens vulgaire du terme.

(5) Cf F. Alquié. *Le désir d'éternité.*

la conscience, il brise l'idole de son éternité, réintroduisant la conscience dans le temps, il brise le rêve de son splendide isolement.

Il est encore d'autres critiques que l'on s'étonne de voir surgir sous la plume de l'auteur. « Le bon sens, la vie pratique, dit-il, continue malgré vos arguments (arguments des idéalistes) à croire aux objets et en une certaine connaissance humaine de ces objets » et il ajoute plus loin : « Aucun de ces métaphysiciens qui ne croient pas ou qui ne croient qu'à moitié au monde extérieur, ne cesse pour cela de boire, de manger et ne se laisse rouler sous les voitures » (p. 18).

En vérité, on se demande si l'auteur n'entends pas ici se livrer à une bonne plaisanterie. Son livre, cependant, n'apparaît point comme une œuvre d'humour.

S'il suffisait, pour fonder la critique, d'opposer une *croyance,* celle du sens commun, à une autre *croyance,* celle de l'idéalisme, son argumentation serait le chef-d'œuvre de la démonstration scientifique. Malheureusement, le heurt des croyances n'a jamais passé pour le type parfait de la preuve. Arguer du sens commun est une pure palinodie, d'autant plus que la croyance du sens comun aux objets est radicalement fausse, puisqu'il conçoit l'objet selon un matérialisme vulgaire depuis longtemps dépassé.

Quant à opposer aux idéalistes le fait du boire et du manger, c'est toujours profiter de la même équivoque qui confond le problème de la substance et celui du réalisme du monde extérieur. Il n'est pas un idéaliste qui ne sache et dise que le boire, le manger, la chute, constituent des sensations et ne les tienne pour parfaitement réelles. Que peut donc bien signifier la critique de Lefebvre ? On le cherche en vain.

S'il est vrai, comme le note l'auteur lui-même, que le matérialisme moderne dépasse résolument les antinomies et difficultés de l'attitude métaphysique, encore est-il qu'il ne doit pas se démonétiser par un ordre de critiques facilement réfutables, et d'ailleurs, cent fois réfutées.

HENRI FÉRAUD.

●

HISTOIRE DE LA DIALECTIQUE, par PAUL SANDOR (*Nagel*).
DEVELOPPEMENT DE LA PENSEE DIALECTIQUE, par ZEVEDEI BARBU (*Costes*).

Suivre, à travers les âges, le développement de la Pensée dialectique était resté jusqu'à ce jour chose relativement délicate par suite de l'absence totale de tout exposé systématique, de toute « Histoire » de la Dialectique. Le besoin s'en faisait sentir surtout parmi le grand public qui demandait une explication simple et cependant complète et sérieuse d'une notion restée encore confuse dans la plupart des esprits.

Non qu'il manquât des ouvrages portant sur certains points précis et assez étroitement limités : principalement des études sur Hégel, par exemple, ou sur d'autres dialecticiens. Mais, d'une manière générale, les éléments restaient épars, il fallait les rechercher dans certains chapitres de divers volumes pour la plupart accessibles aux seuls spécialistes de l'Histoire de la Philosophie.

Depuis peu, il n'en est plus ainsi : à côté des ouvrages d'Henri Lefebvre (notamment « Logique Formelle, logique dialectique », aux éditions sociales, Paris, 1947), viennent de paraître deux volumes traitant tous deux du même sujet : l'histoire de la dialectique.

●

L'ouvrage de Paul Sandor se présente de façon assez austère aux yeux du lecteur : c'est que la matière n'y semble pas traitée à fond. On a l'impression à la lecture de se trouver en face de notes et non d'un ensemble achevé. Le livre ne comporte aucune introduction et l'auteur nous livre les faits sans un seul commentaire, sans même — et cela nous semble grave — prendre la peine de donner une définition de la dialectique, ni même d'expliquer de quelle manière il entend mener son travail. Il en résulte une certaine gêne pour le lecteur, une absence d'un fil conducteur cependant fort nécessaire.

Il en résulte aussi qu'au lieu de paraître objectif (ce qu'apparemment recherchait Sandor avant toute chose) il passe pour arbitraire notamment dans son découpage (en trois grandes tranches) de l'Histoire de la Dialectique : d'abord la pensée grecque avec Héraclite, chantre du Feu, principe de toutes choses, Zénon, l'homme aux paradoxes célèbres de la flèche, d'Achille et de la Tortue ; ensuite la pensée au Moyen-Age et sous la Renaissance et enfin la philosophie allemande « classique » s'épanouissant dans l'œuvre de Hegel.

Cette classification est peut-être légitime, encore aurions-nous aimé savoir pourquoi Paul Sandor lui a donné la préférence sur tout autre. D'autant que si la lecture des divers chapitres concourt à nous donner l'impression que l'auteur voit dans chaque phase de la Pensée Dialectique une expression de la situation sociale, il aurait été nécessaire que fût justifiée une telle attitude. C'est surtout un lien qui manque pour rattacher, les unes aux autres, les différentes parties d'un essai extrêmement précieux par ailleurs notamment au point de vue documentation.

Considérons ce livre comme un recueil de notes préliminaires d'un ouvrage futur beaucoup plus important et alors nous apprécierons à sa juste valeur cette Histoire de la Dialectique...

●

L'ouvrage de Zévédeï Barbu se présente tout autrement, il prétend être et il est en vérité un essai solidement charpenté sur le « Développement de la Pensée dialectique ».

Dès l'introduction, l'auteur, un philosophe roumain, indique qu'il est guidé dans son étude par une forme de pensée nettement définie, par un système philosophique même qu'il ne nous cache pas. Mais, historien avant tout, il tente de découvrir dans l'Histoire de la Dialectique une justification de cette Dialectique elle-même, tente de démontrer que toute histoire, étant donnée qu'elle est enchaînement de faits objectifs, réels ne peut être que dialectique puisque la dialectique n'est elle-même que la science de la réalité, le recueil des règles qui régissent le réel.

Recueil de règles, sans doute, mais absolument pas sclérosé ou figé, recueil dynamique de règles d'action et de mouvement; plus exactement recueil de lois; la matière se meut dans la perspective de ces lois au même titre que l'histoire... On peut contester une telle vision du monde, au moins donne-t-elle au livre de Zévédéï Barbu une originalité, un « style » qui le classe bien au-dessus de celui de Sandor qui, lui, fait plus « manuel » qu'essai philosophique.

Mais il y a quelque chose que nous apprécions encore dans l'ouvrage du philosophe roumain: c'est la clarté de son exposé qui s'allie à la rigueur de ses démonstrations et à la précision de son vocabulaire philosophique. On n'éprouve aucune difficulté même si l'on n'est pas un spécialiste à lire les deux grandes parties du livre.

Car Zévédéï Barbu distingue deux grandes parties dans l'histoire du développement de la pensée dialectique: il y a d'abord la lente élaboration de cette pensée, l'évolution progressiste qui s'achève par une brusque mutation entièrement conforme à l'une des lois les plus célèbres de la Dialectique: celle du progrès par bonds. Avec Hegel s'était édifié un système entièrement dialectique qui, par son caractère d'achèvement, enlevait toute possibilité de nouveaux développements à la pensée dialectique, mais face à la tyrannie de l'Hégelianisme la crise était ouverte, elle s'est dénouée depuis...

Et la suite permet à l'auteur de nous expliquer ce qu'est devenue la dialectique après cette brusque mutation, ce qu'elle est devenue, ce qu'elle est actuellement. On lira notamment, à ce propos et avec le plus grand profit, le dernier chapitre du livre, dns lequel Zévédéï Barbu traite des rapports dialectiques entre « l'infra-structure » et le supérieur, la « supra-structure », celle dont l'homme est la manifestation la plus évidente et la plus importante, notamment par ses pensées dont la somme collective forme une idéologie. Ceci amène notre philosophe à traiter de l'importance dans l'histoire du facteur idéologique souvent négligé des historiens.

Dans l'ouvrage de Zévédéï Barbu, l'homme, replacé dans sa perspective historique, l'homme en plein devenir, découvre sa liberté réelle et apprend à mieux connaître les importants moyens dont il dispose pour se bâtir un avenir radieux.

JEAN VARENNE.

VARIETES

RECITS D'UN PELERIN RUSSE: Traduction de JEAN GAUVAIN. (*Les Cahiers du Rhône. Editions de la Baconnière*, 1943).

Le petit livre que M. Jean Gauvain a traduit sous le titre *Récits d'un pèlerin russe* a été publié pour la première fois à Kazan en 1865. C'est l'histoire, somme toute banale dans l'ancienne Russie, d'un simple paysan qui va pérégrinant à travers le steppe interminable. Il a été un jour profondément frappé par la lecture d'un passage de St-Paul: « Priez sans cesse... » et depuis, un morceau de pain dans son sac, la Bible dans sa blouse, il va par petites étapes, visitant les lieux de pèlerinage, comme tant d'autres vagabonds de Dieu l'ont fait en Occident pendant des siècles, comme tant de leurs frères le font aujourd'hui encore en Orient. Partout il interroge ceux — religieux ou laïcs — qui passent pour posséder quelque sagesse. Comment prier sans cesse ? Simple, trop simple question devant laquelle les « savants » embarrassés, restent coi. Un jour pourtant la réponse viendra. Rencontré par hasard — mais qu'est-ce que le hasard ? — « un petit vieillard qui avait l'air d'un religieux » va enseigner au Pèlerin la prière perpétuelle qu'il a tant cherchée : la répétition indéfinie de l'invocation « Seigneur Jésus-Christ, aie pitié de moi ! » — la « prière de Jésus » des hésychastes.

Le Pèlerin restera auprès de son *starets* jusqu'à la mort de ce dernier, se perfectionnant peu à peu dans l'oraison incessante. Puis, ayant trouvé le « lieu du cœur », il repartira sur les routes, priant sans interruption, insensible au froid et à la faim, illuminé désormais par la paix et la joie intérieures. Les « Récits » s'achèvent alors qu'il s'apprête à diriger ses pas errants vers Jérusalem.

Ce petit livre, dont l'auteur est inconnu, n'offre pas seulement l'attrait — d'ailleurs certain — d'une fraîcheur, d'une pureté, d'une « innocence », fort peu littéraires et d'autant plus reposantes ; ou même d'une peinture en quelque sorte « accidentelle », mais très vivante, d'un monde spécifiquement russe, où se coudoient tous les personnages que nous connaissons bien depuis Tolstoï et Dostoïevski: « le prince qui cherche à expier sa vie dissipée, le maître de poste ivrogne et querelleur, le greffier de province incroyant et libéral », et bien d'autres, jusqu'aux forçats sur la route de Sibérie.

Pour nous, l'intérêt des « Récits » se situe sur un tout autre plan: c'est que nous avons là l'un des très rares textes hésychastes accessibles aux lecteurs français. Il n'est évidemment pas possible de traiter ici, même sommairement, un problème aussi complexe et aussi riche que celui de l'hésychasme. Au moins peut-on attirer l'attention sur quelques-uns de ses aspects, et c'est à quoi tendent les brèves indications qui vont suivre.

Le mot *hysychasme* (du mot grec qui signifie : calme, silence, contemplation) désigne une tradition mystique de l'Eglise grecque qu'on a parfois voulu lier, pour des raisons de polémique, aux

doctrines palamites, mais dont l'origine est certainement beaucoup plus ancienne. Les tenants de cette tradition la font remonter aux premiers siècles chrétiens, plus précisément aux moines du Sinaï et du désert d'Egypte, ce que certains textes semblent d'ailleurs confirmer.

Quoiqu'il en soit, l'hésychasme, tel qu'on le connaît sûrement depuis le XIV^e^ siècle, et même depuis le XI^e^ siècle, si l'auteur du *Methodos* est bien Syméon, se caractérise par l'emploi de procédés techniques qui ne permettent guère de lui trouver d'équivalent dans le christianisme latin, et qui posent au surplus des problèmes fort délicats. Ces procédés consistent dans la répétition indéfinie de la « prière de Jésus » : *Seigneur Jésus-Christ, Fils de Dieu, ayez pitié de moi,* rythmée sur la respiration, et dans la fixation du regard sur le « lieu du cœur » (ce qui a fait donner aux hésychastes le nom d'omphalopsychiques). « S'asseoir dans l'obscurité, baisser la tête, fixer des yeux le « milieu du ventre, autrement dit le nombril, chercher à découvrir là le « lieu du cœur », répéter cet exercice sans relâche « en l'accompagnant toujours de la même invocation suivant le « rythme de la respiration ralenti le plus possible, persévérer de « jour et de nuit dans cette oraison mentale », — telle est, résumée par le P. Hausherr (1), la pratique de la méthode hésychaste. « Toi donc », écrivait le moine Nicéphore, cité par le « même auteur, « assieds-toi, recueille ton esprit, introduis-le cet « esprit, dans le passage nasal où l'air respiré entre dans le « cœur, pousse-le et force-le à entrer avec l'air respiré dans le « cœur ». (2)

On ne peut manquer d'être frappé par la ressemblance de ces procédés avec ceux du Yoga. La rétention et la maîtrise du souffle évoquent irrésistiblement le *pranâyama,* et il n'est pas jusqu'à la « prière de Jésus » qui ne puisse apparaître comme une forme de *japa.* Est-ce à dire qu'il soit possible d'envisager un contact ancien ? Question peut-être insoluble, aucun texte ne donnant la moindre indication à cet égard. Tout au plus pourrait-on tenter d'établir avec plus de précision — et ce serait déjà un beau résultat — la filiation de l'hésychasme. Quelques jalons apparaissent bien au premier regard : le starets Nil Sorski (XV^e^ siècle), Grégoire le Simaïte (XIV^e^), qui introduisit la méthode au Mont Athos, Syméon, le Nouveau théologien (XI^e^), Maxime le Confesseur (VII^e^), Jean Climaque (VI^e^), Diadoque de Photiké (V^e^), chez qui on trouve déjà des allusions à la « garde du cœur » et à la « prière de Jésus », Evagre le Pontique, enfin, (IV^e^), par lequel on touche au Didascalée d'Alexandrie, où devait persister encore à son époque, la tradition d'Origène et de Clément.

Il faut souhaiter que le petit livre de M. Gauvain éveille chez quelqu'un de ses lecteurs — disposant du loisir et des connaissances nécessaires — le désir d'explorer ce domaine si riche et si peu connu. Le premier travail à entreprendre serait évidemment une traduction de la *Philocalie,* ce célèbre recueil de textes patristiques dont un exemplaire voisinait avec la Bible dans la pauvre besace du Pèlerin.

PIERRE PULBY.

---

(1) I. Hausherr. La méthode d'oraison hésychaste. Rome, 1927, p. 102.

(2) Op. cit. p. 103.

LA COMMUNAUTE INTERNATIONALE, par WILHELM ROPKE (*Bourquin, édit.*).

L'éminent professeur genevois, dans cet ouvrage, comme dans ses précédents, défend dans le domaine économique les thèses libérales et spécialement celles ayant trait au commerce international « multilatéral ». Dans ce livre M. Ropke juxtapose des considérations fort diverses. Passons rapidement sur les critiques faites au dirigisme et sur les vœux en faveur d'un retour au libéralisme. Nos sentiments, ceux de la presque totalité des Français, notamment, rejoignent ceux de l'auteur.

Par ailleurs, M. Ropke énumère les causes (les maudissant globalement), qui sont à l'origine du dirigisme actuel. Il en dit trop ou pas assez, car, enfin, il n'y a qu'une cause immédiate, c'est la pénurie de produits. Les raisons de cette pénurie importent peu, elles se ramènent en fait à des événements historiques sur lesquels nos vœux demeurent sans effet (l'auteur semble négliger l'énorme accroissement de la population mondiale depuis un demi-siècle, fait qui pourrait conduire à un nouvel examen des thèses de Malthus). Toute cette partie critique n'implique guère une règle d'action. Nous souffrons du dirigisme, du commerce international étatisé, bilatéral, par voie de troc. Comment en sortir ? L'octroi périodique de crédits par une nation que les circonstances ont fait le banquier du monde peut, certes, permettre aux pays appauvris de tenter un rétablissement. Encore, n'est-ce pas sûr si demain tels événements viennent bouleverser les budgets nationaux et rouvrir l'ère des dépenses non rentables. M. Ropke pense que ces crédits pourraient être une sorte de « prêt-bail » de paix non remboursable. La formule serait séduisante pour l'emprunteur, mais le donateur serait-il capable de tenir le coup, car enfin, il y a à la base de ce système, la fictivité de l'or et celui-ci n'est qu'un signe contre lequel seraient livrés biens de consommation et d'équipement. Lorsqu'on voit les U. S. A. instaurer déjà certaines restrictions à la consommation, on demeure sceptique. A la vérité, le monde entre (pour combien de temps) dans la période de l'économie de la pénurie. C'est sur ce point seulement que les réflexions des économistes peuvent utilement porter.

Incidemment, l'auteur cite la Suisse comme un modèle d'économie libérale. Il me semble que son information est incomplète. Lui rappellerai-je qu'en 1930 (déjà) l'état helvétique, devant la crise qui menaçait l'industrie horlogère constitua un monopole semi-étatique sous le nom de Super-Holding, avec d'importants capitaux versés par les finances fédérales, que ce « trust » fut, et est encore, d'une rigidité antilibérale absolue, qu'il poursuivit les dissidents jusqu'à extinction (donc, dès sa création, ennemi de la libre entreprise) qu'il interdit l'exportation de machines et de pièces détachées pouvant aider au développement de l'horlogerie étrangère... S'il est un exemple de dirigisme économique dans une branche industrielle déterminée, avec l'appui et sous le contrôle de l'Etat, c'est bien celui-là. Et je serais heureux de connaître l'opinion de M. Ropke sur ce point qui, chronologiquement, n'est pas négligeable.

A. BLANC-DUFOUR.

TAPISSERIE FRANÇAISE, par JEAN LURÇAT (*Bordas*).

Le visiteur du nouveau Musée d'Art Moderne, à Paris, y peut admirer à loisir, adroitement présentées, de magnifiques tapisseries dont la facture, le style, les couleurs le convaincront qu'il s'agit d'œuvres bien modernes, sans que soit troublée pourtant la notion classique qu'il pourrait avoir d'ouvrages de ce genre. Plus que toute autre manifestation plastique, l'art de la tapisserie exige, en effet, d'être maintenu dans une tradition profonde qui n'est pas tellement d'esthétique formelle que de méthode et de technique. C'est ce qu'ont bien compris des artistes comme *Gromaire, Lucien Coutaud, Raoul Dufy, Marc Saint-Saëns* et *Lurçat* dont les noms sont liés à cette renaissance de la tapisserie française à laquelle nous assistons depuis plusieurs années.

Technicien, artisan, créateur manuel, tel nous apparaît, en particulier, *Jean Lurçat* qui a consacré toute son énergie à retrouver l'esprit et les méthodes des grands maîtres tapissiers du Moyen Age et que l'on peut, à juste titre, considérer comme l'animateur de la nouvelle école française d'Aubusson. Si ses réalisations personnelles ne nous satisfont pas toutes également, si l'on peut découvrir parfois chez lui un excès de fioritures qui frise le mauvais goût, on doit lui être reconnaissant d'avoir su redonner à l'art de la tapisserie ses véritables bases autonomes : la soumission du peintre aux possibilités techniques de l'artisan ; son véritable cadre : le mur.

A ce sujet, on lira avec profit le beau livre qu'il vient de publier sous le titre : *Tapisserie française*, aux éditions Bordas. Sous une forme facile, agréable, cordiale pourrait-on dire, c'est l'histoire d'une expérience vécue en contact permanent avec les problèmes matériels que pose la réalisation des tentures. Mais c'est aussi l'exposé d'une méthode de pensée artistique qui rompt avec certains préjugés bien enracinés. « *Avoir la main heureuse y apparaît moins important qu'avoir les idées justes* ».

Jean Lurçat a trouvé dans l'art de la tapisserie, la justification de tendances profondes qui lui font rejeter l'individualisation romantique du passé au profit d'une création collective en accord avec l'évolution historique de l'homme social.

L'auteur a des parti-pris et ne s'en cache guère. Mais, si discutables que soient certains de ses points de vue, on ne peut qu'accorder son estime et sa sympathie à un homme qui confond à ce point le sens de la beauté et celui de la dignité humaine.

Le livre de Jean Lurçat est abondamment illustré de reproductions de tapisseries, allant de l'admirable *Apocalypse* d'Angers, aux créations de la nouvelle école française. J'ai seulement regretté qu'il n'en ait pas été prévu quelques-unes en couleurs (1).

L. D.

---

(1) *Tapisserie Française*, par Jean Lurçat. Illustré de quarante-huit reproductions. 300 francs (Bordas).

ANTHOLOGIE DU JOURNAL INTIME, par MAURICE CHAPELAN (*Laffont*).

L'anthologie est une mode qui persiste. Comme on ne peut sortir tous les trois mois une anthologie de la poésie, on a cherché les chemins moins fréquentés. Nous avons vu une anthologie des grands reportages, une anthologie du conte fantastique, une anthologie du sonnet. Cela devient assez irritant, et l'on se demande si nous n'allons pas avoir un de ces jours une anthologie du roman policier, une anthologie de la critique dramatique, ou de l'hexamètre ou de la recette de cuisine. En ouvrant donc le livre de M. Chapelan, j'étais contre, d'autant plus que le genre du journal intime paraît mal se prêter à l'anthologie. Son charme est en effet de nous faire connaître lentement, minutieusement la vie intime d'un homme et son âme. Comment donc, en quelques pages choisies, nous en donner une idée ? La conséquence immédiate, c'est la grosseur du volume, qui ne représente du reste qu'un premier tome réservé aux « témoins d'eux-mêmes », un autre tome devant être consacré aux « témoins d'un temps ». Mais, à la lecture, il faut reconnaître, après tout, que ces extraits de Maine de Biron, Benjamin Constant, Stendhal, Vigny, Delacroix, Eugénie et Maurice de Guérin, Amiel, Marie Bashkirtseff, Elisabeth Leseur et Marie Lenéru, donnent le ton spécial et juste de chacun de leurs auteurs. Ainsi la partie paraît peut-être gagnée par M. Chapelan. Mais pourquoi rien de Gide et de Charles du Bos ?

PIERRE GUERRE.

BOUDDHA, par EMILIO RIBAS (*Trois Collines*).

Que l'auteur ait choisi, pour exposer la vie et les paroles de Bouddha, la forme d'une sorte de long poème en prose, divisé en versets, témoigne déjà d'un parti-pris dangereux. Le parti-pris s'accentue lorsqu'il entoure le personnage de tout le halo d'un dieu fait de bonté, de charité, d'amour, de dévouement altruiste. Certes, Ribas s'inspire des textes hindous les plus authentiques, les paraphrase souvent et, parfois, les reproduit. Mais en y touchant juste ce qu'il faut pour que la démonstration ait je ne sais quelle allure d'évangile. Une curieuse entreprise donc, dont on se demande que penser. On cherche dans ce livre la forme si particulière du raisonnement hindou ; on y cherche l'exposition de la non-existence de l'âme, de la totale annihilation du Nirvana. Bouddha devient un prophète qui parle par paraboles, le bouddhisme, une religion spiritualiste, alors que le Bouddha est un homme, et le bouddhisme, une discipline, un enseignement, et non une prédication. Voilà les réserves qu'il convient d'apporter à la lecture de ce livre, par ailleurs particulièrement fervent, et bien illustré. N'empêche que le lecteur fera bien de le compléter — sinon de le redresser — en se reportant aux textes reproduits dans « *Gotama le Bouddha, sa vie, d'après les écritures palies* » (Payot, éd.), ou les « entretiens » traduits par Paule Reuss « *Sûttânta* » (Maisonneuve, édit.). en tâchant aussi de se procurer la très belle « *Anthologie bouddhique* » de René Guyon (Crès, éd.), malheureusement épuisée et dont la courte introduction est une remarquable mise au point d'un sujet qui prête aux déformations.

P. G.

LE ROMANCERO, traduction de MATHILDE POMÈS (*Coll. Hispanique Stock*).

Le besoin d'une traduction d'un choix des romances ou romancés (selon le mot de Jean Cassou) espagnols se faisait sentir. Certes, la traduction du Comte de Puymaigre (1878) était d'un grand intérêt. Celle du docteur Paul Lhillier (Lebègue, éd., 1921) — outre qu'elle était limitée aux romancés mauresques — prenait avec le texte des libertés fâcheuses. Le choix de M. Mérimée (La Renaissance du livre. Collection « Cent Chefs-d'œuvre Etrangers »), comportait une très remarquable introduction, et les textes étaient traduits avec respect et élégance. Mais ces livres étaient introuvables, certains, après avoir été soldés. Mathilde Pomès fait un choix bien équilibré des romancés historiques, mauresques, chevaleresques et lyriques. Sa traduction cherche à faire revivre, avec la fidélité à l'original, le mouvement et le rythme de ces pièces, qui étaient originairement chantées et dont la connaissance est indispensable à la compréhension de toute la poésie espagnole, jusqu'à la plus moderne, celle d'un Lorca, par exemple. Et si son introduction n'a pas la précision de celle de M. Mérimée, du moins marque-t-elle que le romancero se rattache à la poésie héroïque plus que dans les autres pays et insiste-t-elle sur son caractère nationaliste. Toute l'Espagne des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles tient dans les rythmes et les mots de ces romancés où se mêlent le courage, la langueur, la cruauté, la mort et l'amour.

P. G.

●

LA REVOLUTION DES SAINTS, par GABRIEL D'AUBARÈDE (*Gallimard*).

C'est un livre d'histoire ; l'histoire, peu connue mais assez extraordinaire, des anabaptistes qui, sous la conduite de Jean de Leyde, conquirent Munster et régnèrent sur la ville pendant plusieurs années de ce seizième siècle allemand, comme toujours, sanglant et démesuré.

C'est aussi un fragment de l'histoire du communisme, dans des paysages de Breughel le vieux où s'agitent des illuminés plus logiques que la vie et de romantiques sorcières.

Luther, dont ils sont la première postérité, involontaire, les fait politiquement massacrer par les Princes.

Gabriel d'Aubarède a raconté cette aventure sordide et atroce avec l'impartialité que lui permettait le recul du temps. Mais la bêtise et la cruauté des hommes continuent.

L. B.

AIR FRANCE

Réseau Aérien Mondial

« *C'est une vaste peau fauve que mon royaume.* »

L'Afrique, dès le seuil, Madame, la met à vos pieds.

La mer ourle ses bords d'écume blanche. Calme et confort tissent un voyage ourlé de silence

Adieu Provence...

Bonjour Alger !

De l'olivier à l'oranger

Rivalisez de Vitesse avec vos Rêves. . .

20 Services Directs

en QUADRIMOTEURS

RELIENT CHAQUE SEMAINE

MARSEILLE à L'AFRIQUE DU NORD

■

Agence de Marseille : 62, Canebière

Colbert 39. 17 - 39. 18 - 39. 19

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

CRITIQUE

REVUE GENERALE DES PUBLICATIONS
FRANÇAISES ET ETRANGERES

DIRECTEUR : GEORGES BATAILLE

●

SOMMAIRE NUMÉRO 21 : MAI 1948

●

JEAN PAULHAN	Benda, le Clerc malgré lui
GEORGES-ALBERT ASTRE.	T. S. Eliot, Poète spirituel (II)
RENÉ LEIBOWITZ	Schoenberg et la Théorie de l'Harmonie
AIMÉ PATRI	L'Œuvre de Georges Dumézil
WLADIMIR WEIDLE	L'Angleterre et le Style gothique
ERIC WEIDLE	Analyse Psychologique ou Psychanalyse de l'Allemagne.
JEAN PIEL	Les Prophéties de Colin Clark à l'épreuve des faits .

●

NOTES

Vue d'ensemble : LA PSYCHANALYSE, par GEORGES BATAILLE

Notes diverses de GEORGES ADAMOVITCH, GEORGES-ALBERT ASTRE, JACQUES BONNEFOY, JEAN DESBOIS, PIERRE GÉRARD, GEORGES LAMBRICHS, JEAN PIEL, ERIC WEIL.

●

Des Etudes originales
donnant la substance des meilleurs Livres

CALMANN-LÉVY, Editeurs - 3, rue Auber - PARIS (IX^e^)
Téléphone : **OPEra 08-02**

Viennent de paraître :

L.-G. Damas

POETES D'EXPRESSION FRANÇAISE

35 poètes, 200 poèmes d'Afrique noire, de Madagascar, de la Réunion, de la Guadeloupe, de la Martinique, d'Indochine et de la Guyane ..... 375 frs

Léopold Sedar Senghor

HOSTIES NOIRES

Chants pour la communauté franco-africaine ..... 150 frs

Jean Cayrol

MIROIR DE LA REDEMPTION. . . **1 vol. 180 frs**

PASSE-TEMPS DE L'HOMME ET DES OISEAUX..... **1 vol. 180 frs**

Jules Supervielle

A LA NUIT..... **1 vol. 150 frs**

Emmanuel Eydoux

LE CHANT DE L'EXIL..... **1 vol. 180 frs**

Marietta Martin

ADIEU TEMPS..... **1 vol. 180 frs**

AUX ÉDITIONS DU SEUIL

27, rue Jacob, Paris (VI^e^)

CHAQUE MOIS

ELITES FRANÇAISES

OFFRE A SES LECTEURS PLUS DE 60 PAGES DE TEXTE ET D'IMAGES

Au Sommaire :

DES ÉTUDES SUR LES GRANDS PROBLÈMES ÉCONOMIQUES ET SOCIAUX DE L'HEURE ACTUELLE.

●

DES REPORTAGES INÉDITS.

DES ENQUÊTES SUR TOUS LES SUJETS INTÉRESSANT LES ÉLITES.

●

DES CHRONIQUES D'ART, DE THÉATRE, DE CINÉMA, DE MUSIQUE, DE LETTRES, DE MODE, DE DÉCORATION, DE SPORTS, DE FINANCES, DE BEAUTÉ.

ELITES FRANÇAISES

EST

LA REVUE COMPLÈTE

●

En vente partout et aux ELITES FRANÇAISES

71, Champs-Elysées — PARIS — BALZAC 20-41

Éditions des CAHIERS DU SUD

28, Rue du Four — PARIS

PARU :

SHAKESPEARE

Dramaturge élizabethain

par Henri FLUCHERE

A la lumière des plus récents travaux critiques, l'œuvre du génial Anglais située dans son temps

LES GRANDS COURANTS DE LA PENSÉE MATHÉMATIQUE

publié sous la direction de F. LE LIONNAIS

Inventaire et orientation des sciences mathématiques

Gros volume format cavalier, 500 pages

EN PREPARATION :

LE ROI DU SEL

par Joe BOUSQUET

« Souvenirs et mal d'enfance »

PERMANENCE DE LA GRÈCE

Etudes réunies par Paul LEMERLE

Textes présentés et traduits par Robert LEVESQUE

LE ROMANTISME ALLEMAND

refondu par Albert BEGUIN

Etudes et Traductions Nouvelles

PARU

REVUE MENSUELLE DE L'ACTUALITÉ LITTÉRAIRE
INTELLECTUELLE ET ARTISTIQUE

lit pour vous et rend compte méthodiquement de toute l'édition française.

PARU *publie dans chaque numéro :* des *études* littéraires, des *interviews* d'écrivains, de savants, des *chroniques* (Théâtre. Cinéma, Expositions), un *panorama* vivant de la vie intellectuelle, etc.

PARU *est aussi un guide pratique : bibliographies* de toutes les nouveautés, index, sélections, abondance des références, etc.

DANS LE NUMERO DE JUIN :

Littérature et bonnes mœurs, par Aimé PATRI.
A Montmartre, chez Marcel Aymé, par Jacques CARAT.
A propos d'une anthologie du Marquis de Sade, par Pierre KLOSSOWSKI.
La Culture française au Brésil, par Gilles GRANGER.
Hypothèse et Réalité sur Blaise Pascal, par Paul VULLIAUD.

PARU *met au service de l'Homme Cultivé l'équipe d'écrivains et de critiques la plus nombreuse et la plus spécialisée de toute la presse française.*

Publié par les Editions ODILE PATHÉ

Direction littéraire :
13, rue Beudant - Paris (17e)
Carnot 74-63

Administration :
13, rue Florestine - Monaco
C.C.P. Marseille 105.495

Le n° 160 pages, illustrations et reproductions sur couché :

100 Francs

Spécimen gratuit sur demande

VIENT DE PARAITRE

NUMÉRO **8** SPÉCIAL

de la Revue

ARTS ET LIVRES
DE PROVENCE

consacré à

DAUMIER

Trente-cinq textes inédits et variés d'éminents spécialistes ou écrivains en renom, nombreuses illustrations en hors-texte, dont certaines inconnues à ce jour.

•

Un vol. in-8° raisin, soigneusement présenté

Prix : 550 frs

Edition sur pur fil limitée à 350 ex. numérotés
avec un bois original de Daumier

Prix : 1. 750 frs

Editions de la Revue
Arts et Livres de Provence
GEORGES ROCHE, *Editeur*
10, rue Fortia — Marseille

CAHIERS DU SUD

Directeur-Fondateur : JEAN BALLARD

●

Comité de Rédaction

LÉON-GABRIEL GROS, *Rédacteur en chef*
JEAN TORTEL, TOURSKY, A. BLANC-DUFOUR, PIERRE GUERRE
Secrétaire de rédaction : JEAN LARTIGUE

●

Correspondants

JOÈ BOUSQUET (Carcassonne), E. DERMENGHEM (Alger)
FÉLIX GATTEGNO (Buenos-Ayres)

●

ADMINISTRATION-RÉDACTION
10, Cours du Vieux-Port, MARSEILLE.
Tél. D. 53-62 ● C. C. P. Marseille 137-45

Publicité littéraire
Néo Publicité, 71, Rue des Saints-Pères, 71 — Paris (VI^e^)

Dépôt et distribution en France
N. M. P. P., 111, Rue Réaumur — Paris (II^e^)

ABONNEMENTS

France et Colonies ..... Un an (6 n^os^) 600 fr.
Le numéro 100 francs

Etranger ..... Un an (6 n^os^) 700 fr.
Le numéro 120 francs

Le Directeur reçoit le Mercredi, de 18 à 20 heures.

●

La revue ne renvoie les manuscrits non insérés que si l'auteur y joint une enveloppe timbrée à son adresse

LES CENTRES DE MARSEILLE :
LA PLATEFORME SAINT-CHARLES

Lorsqu'il y a deux ans, à la même époque, nous nous réjouissions des perspectives qu'ouvrait le concours d'urbanisme pour la reconstruction du Vieux-Port, nous faisions preuve d'un robuste optimisme, que nous préférons, à tout prendre, au mauvais vouloir des chicaneurs et des gens amers. Il n'a pas été fait grand chose depuis. On a certes, déblayé, mis au jour des vestiges anciens, élevé un mur de soutènement, mais l'Etat, mauvais payeur, n'encourage guère ces travaux.

C'est ailleurs que se manifeste la poussée de fièvre que nous avions prévue. Grâce à de grands services publics, dotés de trésoreries encore puissantes, il se crée un centre autour de Saint-Charles, qui amplifiera de son rayonnement l'activité de notre gare.

Le flux qui, dans les deux sens, aboutit au grand escalier, ne crée qu'une vie de pulsations, un affairement momentané. Il n'y reste guère, n'y dépose aucun sédiment. Mais les destins de ce quartier seront tout autres bientôt. Le courant y séjournera, s'y arrêtera des heures, le sens unique y sera remplacé par de nombreux aiguillages ; la plateforme Saint-Charles sera « rose des vents » grâce à la S. N. C. F. et à Air France, elle sera la grande piste d'arrivée et de départ qui manque à Marseille.

Pressentant cet avenir, des esprits clairvoyants conçurent l'*Arbois*, qui, dressé tel un monolithe au bord des terrains vagues, les illuminera le soir comme un vaisseau en fête sur l'eau sombre. C'était, manière de parler, la première pierre des grands chantiers qui s'emparent de l'ancien cimetière. Actuellement, le grandiose bâtiment de la S. N. C. F., dont la construction est achevée et qui sera équipé dans un an, est bien digne de notre ville, pour laquelle on s'obstine à ne jamais voir grand. Il préfigure la physionomie d'un ensemble qui forcera Saint-Charles à monter, à prendre l'aspect monumental qu'ont les gares principales du continent. Déjà, l'adjonction de trois quais pour les grandes lignes double presque la surface des voies. Il suffira de couronner l'édifice d'une verrière à l'échelle pour que la gare garde sa prééminence sur ce qui doit l'environner.

L'hôtel des chemins de fer qu'on équipe, désencombrera les anciens bâtiments, car il rassemblera tous les services de la direction régionale du Sud-Est, une des quatre de France.

Il est heureux qu'un service public, où l'initiative — interdite à nos gouvernements ataxiques — est encore permise, donne l'exemple des réformes de structure en brisant les moules révolus. Comment l'administration peut-elle, à notre époque, penser par départements quand le monde économique pense depuis longtemps par régions, par continents ! Mais pense-t-elle encore, cette acéphale !

S'il représente déjà par sa fonction même un pas énorme vers les réformes de demain, vers une nécessaire décentralisation administrative, cet hôtel marque aussi un progrès dans le secteur de la construction ; il utilise les plus récentes techniques — du matériau normalisé à l'élément préfabriqué sur le chantier même — on y fera large emploi de menuiseries métalliques, de châssis-guillotines, d'ascenseurs et de monte-charges ; on y tiendra compte du confort individuel

L'occident
L'orient
Des plaines
Des montagnes
Des cités mortes
Des villes animées
Des forêts
Des déserts

MILLE ASPECTS DANS UN MEME PAYS

EN TOUTES SAISONS L'ALGERIE INVITE AU VOYAGE

L'ALGÉRIE

ECONOMIQUE, CREATION FRANÇAISE

EXPORTE

SES VINS, ALCOOLS ET SES PRODUITS STANDARDISES ET CONTROLES PAR

L'OFFICE ALGERIEN D'ACTION ECONOMIQUE ET TOURISTIQUE

(OFALAC)

Fruits — Primeurs — Légumes
Dattes — Mandarines — Oranges
Figues sèches — Tapis, etc...

LES CONTROLES OFFICIELS DE L'*OFALAC* FONT DE

L'ALGÉRIE
LE PAYS DE LA QUALITÉ

Bureau :	*Direction :*	*Bureau :*
28, Av. de l'Opéra	**26, Boulevard Carnot**	**2, Rue Beauvau**
PARIS	**ALGER**	**MARSEILLE**

Abonnez-vous au

« Bulletin Economique et Juridique » de l'Ofalac

qui puise ses renseignements aux meilleures sources

et des commodités collectives : des terrasses y seront aménagées avec restaurants vitrés et cuisines aux étages supérieurs ; des garages et des locaux d'archives en occuperont le sous-sol. Les bureaux conçus pour l'agrément des yeux et surtout avec le souci de les rendre habitables à ceux qui y passent la moitié de leur vie seront clairs et meublés dans un style élégant et pratique. La façade postérieure de l'édifice donnera sur un jardin. Ainsi, la note que donne l'*Arbois*, renforcée, commandera la configuration du quartier.

C'est le souci d'être au sein du courant déjà créé qui a inspiré les dirigeants d'Air France, quand ils ont choisi entre l'*Arbois* et la S. N. C. . F l'emplacement de leur station centrale.

Le chantier s'est ouvert il y a peu — et déjà les foreuses, les mines, les excavatrices mènent grand bruit — un bruit bien sympathique à ceux que la file des chômeurs empêche de dormir et qui ne peut gêner que les siestes égoïstes. Il ne faut pas réfléchir longtemps pour voir ce qu'apporte ici la nouvelle venue, avec son extraordinaire jeunesse de mouvement et son efficacité d'action. Menée par des hommes pour qui la difficulté toujours à vaincre est le lot quotidien, Air-France représente le monde qui ajoute une dimension à celui d'hier, qui va peupler le ciel d'autogyres et ses halls d'une fourmilière affairée. Voyageurs, que la joie dilate, taxis de la ville, canalisés sur un circuit facile, constantes liaisons avec les ports et bassins proches par le doublement du boulevard des Dames — et ce lâcher constant d'aéro-taxis qui se croisent avec ceux arrivés de Marignane, il est aisé d'imaginer ce qui, dans quelques mois, sera le spectacle familier sur ces terrains où la pelle enfonce aujourd'hui sa mâchoire, où les roulottes de forains alignent leurs lessives dans l'air poussiéreux. Quelle vue stimulante, quelle école d'ardeur et de foi sera ce voisinage pour la jeunesse des Facultés ! Elle aura sous les yeux la piste où se croiseront les visiteurs de l'univers, le plus beau plexus de la ville. Cet immense nid toujours empanaché d'ailes, bourdonnant d'hélices, l'appellera sans cesse vers la vie exaltée. Quant aux facultés, elles pourront récupérer sur les ruines d' « Augusto » le terrain qu'elles abandonnent.

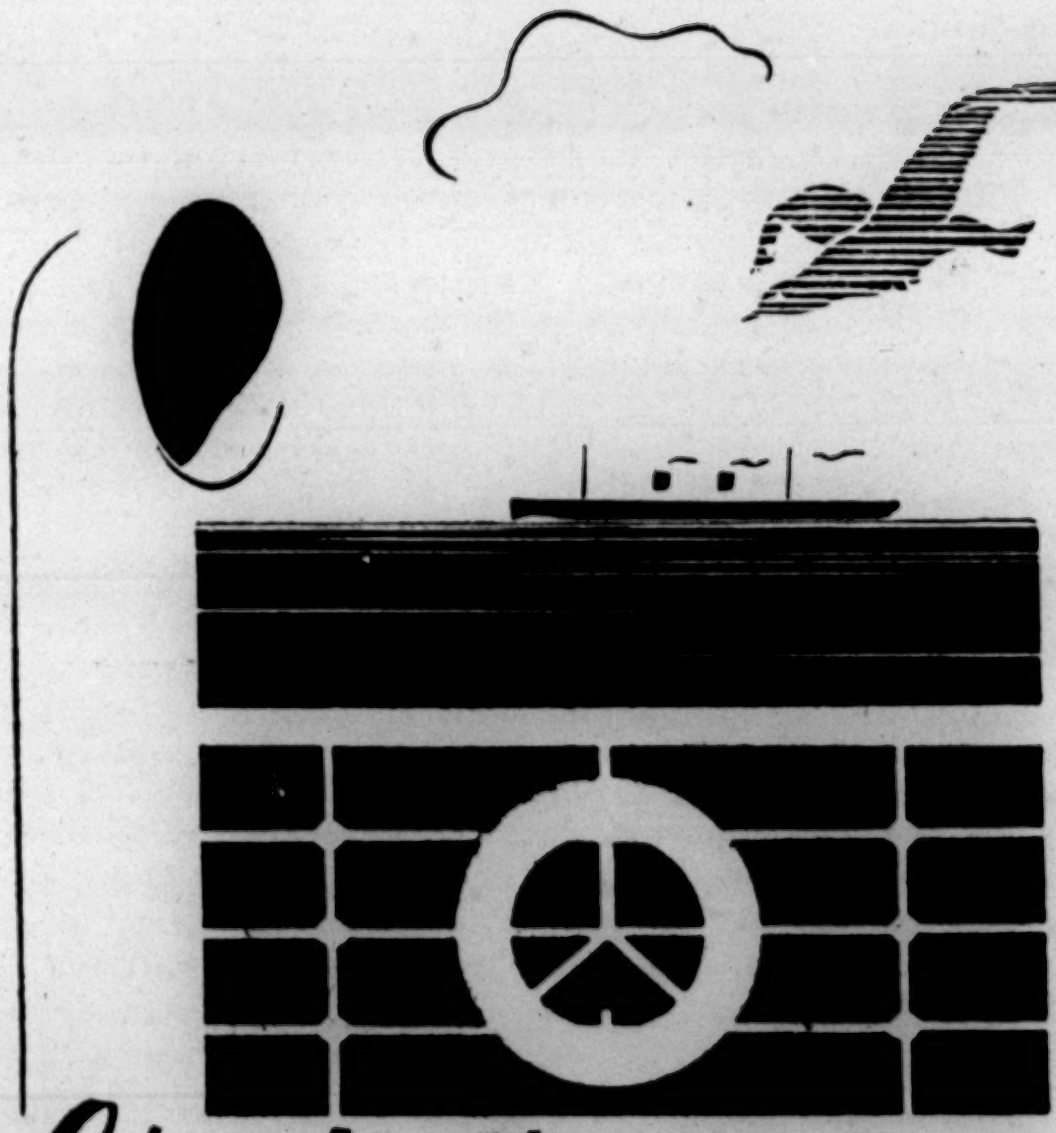
Il est trop tôt pour parler de ce qui n'est pas encore jailli de terre, mais nous savons qu'une vaste partie souterraine de l'édifice d'Air France sera gare de fret — les halls du rez-de-chaussée seront gare de départ et d'arrivée des voyageurs. Ces derniers ne connaîtront plus les ennuis inhérents à l'exiguïté du local actuel sur la Canebière. Ils en seront à trois minutes et ignoreront d'autre part les désagréments de la sortie de la ville. Le Centre Saint-Charles sera directement relié avec les annexes du port et des terrains d'envol. De plus, l'autostrade qui s'ouvre à travers notre banlieue Nord et dont les travaux sont menés activement par le Service des Ponts et Chaussées, aboutira sur son pourtour. Tout va concourir à faire de notre vieille gare-butoir, une véritable plaque tournante.

Ç'en est fait, désormais, de cette morne étendue où le passant hésitait à s'engager par crainte d'insolation l'été ou de mauvais coup les nuits d'hiver. Leur nudité va disparaître par enchantement. Les pôles d'attraction sont créés, le reste : hôtels, garages, brasseries, cinémas, va suivre et, sur la périphérie, monteront des blocs résidentiels. Peu à peu, nous verrons s'élever des immeubles modernes, sur des rues aux revêtements lisses, aux trottoirs spacieux, que de belles devantures — cette dernière coquetterie des rez-de-chaussée, en un temps qui sacrifie les étages — rehausseront comme des miroirs éclairent une galerie. Les deux immeubles que la « Sogima » ne craignit pas de construire

TRAVAUX HYDRAULIQUES ET SOUS-MARINS
Entreprise Joseph MARCELLIN
32, ch. du Littoral (Madrague-Ville) MARSEILLE - Tél.: N. 28.28
Adresse télégraphique : SCAPHANDRIER-MARSEILLE
DRAGAGE — DEROCHAGE

VERS

le MAROC et le SÉNÉGAL



Cie de Navigation

PAQUET

MARSEILLE
90. Bd des Dames

PARIS
43, Rue Lafayette

J TONELLI

à l'époque où tout ceci pouvait sembler une chimère, vont être rejoints par la ronde des nouveaux venus et entreront dans la fête urbaine. Ce sera l'un des quartiers les plus affairés de Marseille, l'un des plus chics, tel que devrait être depuis longtemps ce malheureux terre-plein de la Bourse, si un mauvais sort ou trop d'intérêts jaloux n'avaient fondu sur lui.

Saint-Charles, hier cimetière, demain berceau d'énergies, aura cette chance que le terrain de la Bourse n'a pas eue, d'intéresser deux puissants services publics et surtout quelques esprits pour qui l'urbanisme et l'art ne doivent pas être en régression sur la vie moderne.

Il existe à Marseille trop de cerveaux pour qui l'idéal urbain est la ville-musée. C'est possible ailleurs, mais notre ville doit subir son destin. On n'échappe pas à son histoire et la nôtre prouve que le mot « conserver » n'avait pas grand sens pour nos ancêtres. Plut au ciel que les Marseillais eussent « conservé » le goût de l'aventure, de la conquête pacifique, et gardé vivant l'orgueil et le viril amour de leur cité ! Ils la voudraient plus riche, plus accueillante à l'esprit nouveau, plus soucieuse de vraie tradition méditerranéenne, celle d'Athènes et de Phocée !

Je suis monté ces jour-ci sur le dernier étage du bâtiment que l'on termine ; c'est un belvédère de Marseille. La cité se développe noblement vers les ports, vers le Sud jusqu'à la muraille bleue de Saint-Cyr et de Marseilleveyre. Au bas, un chantier battait son plein : des mines explosaient, inoffensives ; plus loin, des perforatrices trouaient le sol, des bétonneuses grondaient ; les corps de métiers s'affairaient sur le grand squelette, pour le vêtir.

Je me retournai : le spectacle, alors me surprit ; je n'avais pas jusqu'ici éprouvé si fort la différence. Une butte, couverte de ruines, celles d'une manufacture qui chaussa la ville entière aux temps heureux, ferme au Nord le tableau — au devant, les terrains vagues, avec leurs baraques, leurs gitans et d'anciens jeux de boules. Tout cela avec l'air calamiteux des « zones » que la vie urbaine touche de sa lèpre et pas encore de ses bienfaits. Et, oh ! comble de dépaysement, sur les pentes au gazon pauvre de l'éminence qui domine l'ancien Racati, un cheval pâturait dans la lumière déclinante.

La vue en était presque bucolique et j'aurais pu m'attendrir en songeant à de vieux textes persans : « L'araignée file sa toile dans le palais des empereurs et la chouette entonne son chant nocturne sur les tours d'Erasiab », si je n'avais pas réalisé sur le champ que cela se passait au cœur d'une ville bien vivante, à trois cents mètres de la Canebière et que cette poésie douteuse avait pour verso la triste légion des chômeurs et des sans-abri.

Mais la rumeur des hommes au travail était décidément plus forte que nos pensées. Elle entonnait, elle, le chant qui a raison de l'apathie et de la mort ; elle couvrait le doux hennissement du solitaire sous les quintes rageuses des bull-dozer et les appels des campements sous la voix cuivrée des chefs d'équipe. L'élan des constructeurs refoulait ces races condamnées ; il nous emportait vers la vision du quartier futur, du centre lumineux où convergeront le rail et les ailes pour tisser à même le vieux sol de Marseille, une trame neuve.

JEAN BALLARD.

TAVERNE CHARLEY

20, Boulevard Garibaldi — MARSEILLE

MAISON RECOMMANDEE Téléphones C. 26.20 - C. 49.37

C. T. LOO & C^IE

ART ANCIEN DE CHINE

48, RUE DE COURCELLES

NEW-YORK PARIS